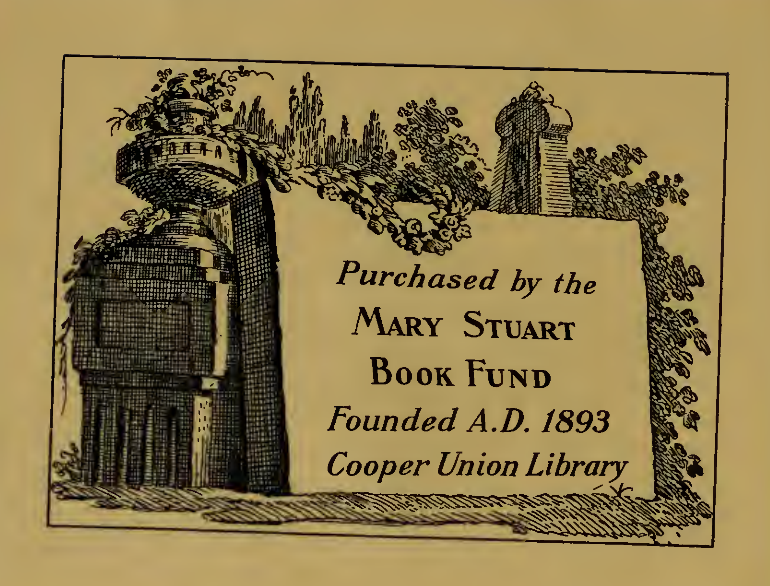



Purchased by the
Mary Stuart
Book Fund
Founded A.D. 1893
Cooper Union Library









EUROPÄISCHE WEBEREI UND STICKEREI.



K. K. ÖSTERR. MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE

KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER WEBEREI UND STICKEREI

INNERHALB DES EUROPÄISCHEN KULTURKREISES VON DER SPÄT-ANTIKEN ZEIT BIS ZUM BEGINNE DES XIX. JAHRHUNDERTES ◦ MIT AUSSCHLUSS DER VOLKSKUNST

VON

MORIZ DREGER

TEXTBAND

WIEN 1904

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

VORWORT.

Schon in dem Vorworte einer früheren Veröffentlichung des k. k. Österreichischen Museums, der „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, ist auf den Plan der Museumsleitung hingewiesen worden, die verschiedenen Gebiete der Textilkunst in Sonderdarstellungen zu behandeln und hiebei jedesmal von den Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums auszugehen.

Das vorliegende Werk ist nun ein weiterer Schritt zur Verwirklichung dieses Gedankens.

Es mag im ersten Augenblicke befremdlich erscheinen, daß zwei anscheinend sehr verschiedenartige Gebiete zugleich behandelt werden; doch wird die nähere Beschäftigung mit Weberei und Stickerei wohl jederman klar machen, wie enge Beziehungen beide zu einander haben. Durch lange Zeiten verfolgen Weberei und Stickerei fast genau dieselben Ziele und, als sie sich dann, von der Renaissancezeit an, mehr trennen, werden ihre Eigentümlichkeiten gerade durch ununterbrochenes Gegenüberhalten der Unterschiede erst recht klar. Spitze und Gobelin gehen viel eher eigene Wege und sind daher mit Recht getrennt zu behandeln. Die Verbindung der beiden obengenannten Gebiete ergibt auch den Vorteil, daß man die zu ihrem Verständnisse nötigen allgemeinen Gedanken nicht in jedem Falle zu wiederholen braucht.

Der sogenannte Hausfleiß wurde hier ausgeschieden, da die Absicht besteht, die volkstümlichen Arbeiten, wenigstens so weit sie in Österreich zu finden sind, in einem eigenen Werke zu behandeln. Die fremde Volkskunst aber muß wohl noch den Forschern des jeweiligen Landes überlassen bleiben.

◎ ◎ ◎ ◎

Für die Entwicklungsgeschichte der Spitze war es bei dem außerordentlichen Reichtume der Spitzensammlung des k. k. Österreichischen Museums möglich gewesen, das Anschauungsmaterial fast ausschließlich dieser Sammlung zu entnehmen. Anders steht es jedoch bei der Weberei und Stickerei. Wohl keine Sammlung der Welt ist auf diesen Gebieten so reichhaltig, daß sie einen vollständigen Überblick auch nur über die

wichtigsten Typen zu geben vermöchte. Und es mußten hier vor allem auch jene geschichtlich gesicherten Stücke berücksichtigt werden, die sich seit uralter Zeit in festem kirchlichen oder staatlichen Besitze befinden.

Man war daher gezwungen, in diesem Werke mehr fremdes Material zum Vergleiche und zur Ergänzung heranzuziehen. Daß bei diesen Ergänzungen das räumlich näher Liegende verhältnismäßig mehr berücksichtigt wurde, als das Ferne, braucht wohl nicht entschuldigt zu werden. Man erreichte dadurch auch den Vorteil, manches bringen zu können, was sonst vielleicht übersehen worden wäre und was man mit Recht wohl zunächst in einer österreichischen Veröffentlichung sucht. Doch werden, wie gesagt, nach Möglichkeit aus allen Ländern wichtige Stücke berücksichtigt, so daß man dem Werke wohl nicht den Vorwurf wird machen können, es sei von einem engherzigen Standpunkte aus angelegt worden.

◎ ◎ ◎ ◎

Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß in seiner Darstellung die verschiedenen Erscheinungen sehr ungleich behandelt, viele Fragen nicht gelöst, manche kaum aufgeworfen worden sind. Man wird diese Mängel aber entschuldbar finden, wenn man sich vor Augen hält, daß bisher noch kaum ein Versuch gemacht worden ist, einen Überblick über die genannten Gebiete zu gewinnen, besonders nicht im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung von Kunst und Kultur.

Die von dem Verfasser mehrfach benützten Arbeiten des Kanonikus Bock waren wohl ein Ansatz hiezu, können heute aber vielfach als veraltet gelten und waren immer nur mit Vorsicht zu benützen.

Friedrich Fischbach's „Ornamente der Weberei" können auch in ihrer Neuauflage den Ansprüchen, die man heute an Reproduktionen stellt, nicht genügen; auch die Auffassung, die seiner „Geschichte der Weberei" zugrunde liegt, ist heute wohl endgiltig aufgegeben.

Das Werk von Alan Cole „Ornament in European Silks" und manche andere Versuche haben trotz unleugbarer Verdienste die oben bezeichnete Absicht doch nur auf beschränkten Gebieten verwirklicht.

Für den Überblick über die Entwicklung der Stickerei ist das gleichfalls mehrfach benützte Werk „La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours" (Paris 1890) von *L. de Farcy* gewiß sehr wichtig; doch darf es eben auch nur als Versuch aufgefaßt werden, dem weitere Versuche folgen müssen.

Zahlreiche und vielfach sehr verdienstvolle Arbeiten über einzelne Fragen und Denkmäler werden im Laufe des Werkes angeführt werden.

◎ ◎ ◎ ◎

Trotzdem also auf diesem Gebiete schon ziemlich viel gearbeitet worden ist, treten bei dem Versuche eines Überblickes über die gesamte Entwicklung von Weberei und Stickerei doch überall Lücken zutage. Manche dieser Lücken konnten vielleicht ausgefüllt werden; bei anderen muß dies der Zukunft überlassen bleiben. Vor allem schien es aber nötig, diese Lücken zunächst zu erkennen. Und dies konnte nur durch den neuen Versuch eines Überblickes erreicht werden.

Die Einzeluntersuchung, die an sich gewiß unentbehrlich ist und auch in dieser Arbeit nicht vermieden werden konnte, hat eben immer die Gefahr, daß man den Zusammenhang verliert und es oft gar nicht merkt.

Man mag vielleicht einwenden, daß es vorteilhaft gewesen wäre, erst die Vollendung der großen Publikation des Berliner Kunstgewerbe-Museums abzuwarten. Es ist ja zweifellos, daß diese ausgezeichnete Veröffentlichung eine Grundlage der Forschung bilden wird und zum Teile schon bildet. Aber erstens wird dieses groß angelegte Werk bis zur Vollendung gewiß noch Jahre erfordern — der Forscher wird sogar wünschen, daß es überhaupt fortdauernd erscheine, wächst das Material doch auch immer zu — dann behandelt es aber auch nur einen Teil dessen, was im folgenden zur Besprechung gelangen soll, und auch diesen Teil von einem anderen Standpunkte aus.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit wird auch vollständig befriedigt sein, wenn er für einige Zeit nützliche Anregung geboten haben sollte.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Farben- und Lichtdrucke wurden fast ausschließlich nach eigens angefertigten Aufnahmen hergestellt; für die Clichés mußten allerdings zum Teile auch ältere, und nicht immer gute, Abbildungen als Vorlage dienen.

Daß, bei einem verhältnismäßig geringen Preise des Werkes, ein immerhin bedeutendes Abbildungsmaterial geboten werden konnte, verdankt der Verfasser vor allem der nachhaltigen Förderung durch das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht und die Direktion des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, sowie dem Interesse, das die Leitung der k. k. Hof- und Staatsdruckerei dem Unternehmen entgegenbrachte.

In hohem Maße ist der Verfasser im eigenen Namen wie im Namen der Unternehmung aber auch zahlreichen hohen Ämtern, Kunstfreunden und Gelehrten zu Dank verpflichtet, die mit Rat und Tat das Werk unterstützten.

Seiner k. u. k. Apostolischen Majestät Oberstkämmerer-Amt gestattete in entgegenkommendster Weise die Neuaufnahme einiger der hervorragendsten Werke des Allerhöchsten Kunstbesitzes.

Seine Exzellenz Hans Graf Wilczek überließ mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit zahlreiche Stücke seiner berühmten Sammlung zum Studium und zur Wiedergabe; nicht minder kräftig förderte Herr Dr. Albert Figdor das Werk und ermöglichte auch eine Erweiterung über den ursprünglichen Plan hinaus.

Großes Entgegenkommen fand das Unternehmen auch bei Seiner Gnaden dem hochwürdigsten Abte des Stiftes St. Peter zu Salzburg Willibald Hauthaler, dem hochwürdigsten Herrn infulierten Ehrenabte Professor Karl Drexler in Klosterneuburg, dem hochwürdigen Herrn Dompfarrer Vinzenz Michaeler zu Brixen, sowie bei dem Herrn Geheimrate Dr. Wilhelm Bode in Berlin, dem Herrn Direktor Eugen von Radisics de Kutas in Budapest, dem Herrn Direktor Heinrich Frauberger in Düsseldorf, dem Herrn Direktor Dr. Otto von Falke in Köln, dem Herrn Direktor Dr. Hermann von Trenkwald in Frankfurt a. M., bei den Direktionen des Musée Guimet zu Paris, des Musée du commerce zu Lyon und des Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, sowie bei zahlreichen anderen Kirchen- und Museumsverwaltungen, ferner bei dem Herrn Universitätsprofessor Dr. Jakob Krall, dem Herrn Privatdozenten Dr. Rudolf Geyer, dem Leiter der k. k. Fachschule für Textilindustrie in Wien, Herrn Direktor Ludwig Utz, dem Herrn Dr. Fritz Sarre in Berlin und Herrn Alois Trost in Wien.

Zu besonderem Danke fühlt sich der Verfasser auch dem Herrn Hofrate und Universitätsprofessor Dr. Franz Wickhoff sowie dem Herrn Universitätsprofessor Dr. Alois Riegl verpflichtet, nicht nur als seinen Lehrern, sondern auch als seinen unmittelbaren Vorgängern in der Verwaltung der Textilsammlung des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

Inhalt.

Kurze Erläuterung der wichtigsten heute üblichen Webearten und ihre Benennungen.

Unter *Gewebe* versteht man eine Fadenverkreuzung von zwei aufeinander senkrecht stehenden Fadensystemen, die man *Kette* und *Schuß* nennt. Und zwar gehen die Kettenfäden, das sind die ursprünglichen Längsfäden, in der einen Richtung ganz durch den Stoff, und auch die Schußfäden werden grundsätzlich durch die ganze Breite hin verkreuzt. Es ist dies das wesentliche Kennzeichen der eigentlichen Weberei gegenüber der sogenannten *Gobelinarbeit,* bei der die Schußfäden nur so weit hindurchgeschlagen werden, als es die betreffende Farbe des Musters verlangt; es kann hier also nur zufälligerweise vorkommen, daß ein Schußfaden durch die ganze Breite geht, wenn eben eine Farbe durch die ganze Breite reichen soll; grundsätzlich ist dies aber nicht der Fall.

Die *broschierten* Gewebe stellen eine Art Verbindung von gobelinartiger Arbeit (mit teilweisem Schusse) und eigentlicher Weberei (mit durchgehendem Schusse) dar; es werden nämlich einzelne Farben, entweder um Material zu sparen oder um das Gewebe nicht zu schwer zu machen, sei es mit der Hand, sei es mit besonderen Vorrichtungen, nur soweit eingeführt, als es das Muster verlangt.

Bindung nennt man das Gesetz, nach dem die Fadenverkreuzung in der Weberei erfolgt.

Fachöffnung wird jene Öffnung genannt, die man zwischen den Kettenfäden erzeugt, um den Schuß mittelst des Weberschiffchens (Schützen) hindurchführen zu können. Tafel 1 a bietet einen Webstuhl für die einfachste Art des Gewebes, bei der immer jeder zweite Kettenfaden abwechselnd gehoben und gesenkt wird. Es ist begreiflich, daß das richtige Heben und Senken der entsprechenden Kettenfäden der wichtigste Vorgang bei Herstellung der Musterung ist. Bei einfacheren Formen kann man dies durch „Tritte“ erzielen (Tafel 1 a), bei reicheren sind hiezu sehr kunstvolle Vorrichtungen nötig, da bei jedem Schusse, wenigstens innerhalb einer Wiederholung des Musters (des sogenannten „Rapportes“), immer verschiedene Kettenfäden aufgezogen werden müssen. Bei dem früher üblichen

2 „Zugstuhle“ und dem bereits weiterentwickelten „Zampelstuhle“ (Tafel 2) geschah dies mit der Hand, durch den „Ziehjungen“, während bei dem heute üblichen Jacquardstuhle (siehe Seite 330) Patronen („Karten“) verwendet werden. (Vergleiche Fr. Kohl *„Geschichte der Jaquard-Maschine“*, Berlin 1873.)

◎ ◎ ◎ ◎

Glatte oder *schlichte Gewebe* nennt man jene, bei denen der Schußfaden abwechselnd über und unter einen Kettenfaden geht. Es werden zum Beispiele immer die geradzahligen Kettenfäden durch einen Schuß gedeckt, während die ungeraden ungedeckt bleiben; beim nächsten Schußfaden ist 4a dann das Umgekehrte der Fall. Vgl. Tafel 4a. Diese Bindung nennt man auch *Leinenbindung,* da sie bei Leinen am meisten zur Anwendung gelangt. Man kann aber auch von „Baumwolleinwand“ sprechen.

Kattun und *Kaliko* sind solche, meist für Druck bestimmte, „Baumwolleinwanden“.

Nesseltuch, Musselin ist eine locker gewebte Baumwolleinwand, bei der nur 19 bis 30 Kettenfäden auf einen Zentimeter kommen.

Stramin oder *Baumwollkanevas* nennt man eine lockere, großlöcherige Baumwolleinwand aus dicken Fäden.

Batist ist ein feines dichtes Leinwandgewebe aus Baumwolle oder Leinen, bei dem auf einen Zentimeter 40 bis 50 Kettenfäden kommen.

Rips ist ein leinwandartiger, dicht gewebter Stoff mit erhabenen Rippen, die eng aneinander liegen. Die Kette ist gewöhnlich zwei- bis dreifädig, d. h. es sind zwei bis drei Fäden nebeneinander gelegt (aber nicht umeinander gedreht) und werden durch den Schuß immer gleichzeitig übersprungen; der Schuß wird aus feinerem Garne stark aneinander geschlagen, so daß der Schußfaden die Kette ganz bedeckt. Diese Art der Bindung ergibt sich auch bei den Gobelinarbeiten.

Taffet, Seidentaffet ist ein Seidengewebe in Leinwandbindung.

Gros (Gros de Naples, Poult de soie etc.) heißen dichte, taffetähnliche Gewebe, die im Schuß und in der Kette besonders starke *mehrfädige* (nebeneinander gelegte, sogenannte *doublierte*) Fäden enthalten und in einer *abgeleiteten Leinwandbindung* wie mit einem regelmäßigen Korn oder mit Rippen bedeckt erscheinen. Unter „abgeleiteter Leinwandbindung“ versteht man eine Bindung, bei der nicht ein, sondern zwei oder mehr Fäden in einer oder beiden Richtungen übersprungen werden; der Rips gehört also auch schon zu dieser Art.

Gros de Tours hat eine „zwei- bis dreifädige“ Kette; in jede Fachöffnung wird zweimal eingeschossen und die Schüsse werden dicht aneinander geschlagen. Diese Art ist besonders bei Seidenstoffen beliebt.

Moir ist ein moirierter Gros de Tours. Das *Moirieren* (Erzeugen eines wellenartigen Glanzes) erfolgt meist durch heißes Pressen des fertigen Gewebes, kann aber auch durch „Bindungseffekte“ erreicht werden.

Foulard, der häufig gefärbt oder bedruckt ist, besteht in einer Leinwand- oder Ripsbindung aus mehrfach zusammengenommenen Ketten- oder Schußfäden.

Krepp, Flor ist ein Gewebe aus ungekochter, locker gedrehter Seide, bei dem der Schuß durch Vorrichtungen schlangen- oder wellenartig verschoben wird.

◎ ◎ ◎ ◎

Köpergewebe (Abb. 4 c) sind solche Gewebe, bei denen der Schußfaden der Reihe nach unter einen und hierauf über zwei, drei, vier und mehr Kettenfäden geführt wird, und die Bindung bei jedem neuen Schuß um einen Kettenfaden nach rechts oder links vorrückt. Der Schußfaden liegt daher über einem oder mehreren Kettenfäden „flott“, bis er wieder unter einen Kettenfaden tritt; man spricht dann von „Schußköper“. Es kann diese Art der Bindung aber auch in der Kette eintreten („Kettenköper“).

Je nach der Anzahl der Ketten- beziehungsweise Schußfäden, im Bindungs-Rapporte, spricht man von drei-, vier- oder mehrbündigem Köper. Die Abbindungen ergeben eine diagonale Streifenbildung. (Tafel 4 c, links.) 4c

Serge nennt man ein Baumwoll- oder Seidengewebe mit Köperbindung. *Kretonne (Creton)* ist ein (bedruckter) Köper aus minderwertiger Baumwolle.

◎ ◎ ◎ ◎

Atlas (Tafel 4 e) ist ein Gewebe, bei dem die Abbindungspunkte einander nicht berühren, sondern über die Fläche des Zeuges so weit verstreut sind, daß sie sich fast dem Anblicke entziehen. Die Bindungspunkte liegen bei den einander folgenden Schüssen nie so nahe, daß eine diagonale Streifenbildung entstünde. Es bilden sich dagegen weite Flottungen der Fäden, durch die das Gewebe stark glänzend wird. 4E

Entsprechend der beim Köper üblichen Ausdrucksweise spricht man von fünf- und mehrbündigem Atlas.

Unter *Phantasiebindungen* versteht man Bindungen ohne streng ausgesprochene Anordnung der Bindungspunkte. Sie treten besonders bei kleinen Musterungsflächen auf, während bei größeren häufiger bestimmte Bindungen angewendet werden.

◎ ◎ ◎ ◎

Gaze (Tafel 4 f) nennt man Gewebe, bei denen ein oder mehrere Kettenfäden von einem oder mehreren benachbarten Kettenfäden umschlungen und in der Umschlingung durch einen Schußfaden festgehalten werden.

Doppelgewebe, Hohlgewebe (Tafel 4 g, i) nennt man Gewebe mit doppelter oder mehrfacher Kette und ein-, zwei- oder mehrfachem Schusse. Es entstehen eigentlich zwei oder mehr Gewebe, die nur an gewissen Stellen durch den Schuß mit einander in Verbindung gesetzt werden.

Pikee (Piqué) ist ein Doppelgewebe, bei dem einzelne Fäden des unteren Fadensystems in das obere gehoben und eingewebt werden. Die Bindungslinien bestimmen dabei die Musterung; es entstehen eigentümliche Polsterungen, wodurch das Ganze Ähnlichkeit mit gesteppten Arbeiten erhält.

◎ ◎ ◎ ◎

Samt, Plüsch (auch *Florteppich)* nennt man Gewebe, bei denen ein Teil der Fäden eine haar- oder fellartige Decke (Flor) bildet. Diese Fäden sind entweder Schuß- oder Kettenfäden, die durch eingetragene Nadeln oder Ruten (dünne Metallstäbe) beim Weben über die allgemeine Fläche maschenartig herausgehoben werden, vgl. Tafel 4h; es entstehen so *Noppen,* die entweder als solche gelassen *(Noppensamt, gezogener Samt)* oder aufgeschnitten werden *(geschnittener Samt),* vgl. Tafel. 1b. Ist die Flordecke niedrig, so spricht man heute im engeren Sinne von *Samt (velours, velvet);* ist sie lang, von *Plüsch;* bei grobem Materiale, von *Florteppich.* Die Wirkung des letztgenannten ist eine ähnliche wie die der Knüpfteppiche.

Die Musterung des Samtes kann dadurch gebildet werden, daß der Flor nur teilweise aufgeschnitten, teilweise als Noppe gelassen wird, dann können glatte Stellen mit Flor oder Noppen wechseln, auch kann der Flor durch Einschießen verschieden hoher Metallstäbe ungleich hoch gemacht werden, vgl. Tafel 147, 224; natürlich kann auch die Farbe der Fäden verschieden sein.

Moquettestoffe sind wollene Gewebe, die nicht aufgeschnitten sind, also Noppen haben; doch versteht man darunter auch plüschartige Stoffe, die nach der Art der Doppelsamte hergestellt werden. Der Samt wird heute nämlich großenteils als dichtverbundenes Doppelgewebe ausgeführt, das später auseinander geschnitten wird, so daß man gleichzeitig zwei Stücke erhält.

◎ ◎ ◎ ◎

Tüll ist ein flächenhaftes Fadengebilde, bestehend aus einer Kette, in welche Schußfäden nach Art der Geflechte eingetragen sind. Die Schuß-

fäden umschlingen die Kettenfäden und schreiten von einem Rande zum anderen schräg fort, so daß ein netzartiger Grund mit sechseckigen Öffnungen entsteht.

◎ ◎ ◎ ◎

Muster mit verschiedenen Farben kann man dadurch erreichen, daß man der Kette und dem Schusse von einander verschiedene Farbe gibt, oder daß man verschiedenfarbige Kettenfäden nebeneinander anbringt und je nach dem Muster vor- oder zurücktreten läßt, oder dadurch, daß man dies mit den Schüssen tut, schließlich dadurch, daß man Fäden verwendet, die ihrer Länge nach mit verschiedenen Farben bedruckt sind.

Der Wechsel von Ketten- und Schußfarbe tritt besonders bei damastartigen Geweben auf, von denen später noch die Rede sein soll.

Finden sich außer den Kettenfäden, die den Grund bilden, noch andere vor, die nur zur Herstellung des Musters dienen und daher im Grunde oder auch an bestimmten Stellen des Musters nur rückwärts erscheinen, so spricht man von *aufgeschweiften* oder *aufgelegten* Geweben.

Bei der farbigen Musterung durch den Schuß kommen folgende zwei Möglichkeiten in Betracht: der die Figur bildende Schuß geht über die ganze Stoffbreite und liegt somit auf der linken Seite außerhalb des Musters flott (kann an den Figurenrändern auch abgeschnitten werden), solche Gewebe nennt man *lanciert*, oder der die Figur bildende Schuß reicht überhaupt nur so weit, als die entsprechende Musterung, und kehrt an deren Rändern um, dann spricht man, wie gesagt, von *broschierten* Geweben. Vgl. Tafel 4 b, d. Zur Eintragung dieser Figurenschüsse kann man nicht ein gewöhnliches Weberschiff, sondern nur die sogenannte Broschierlade (Nadel) verwenden. In älterer Zeit fand hier reine Handarbeit statt, die dann völlig der Gobelinarbeit gleicht, nur daß nach jedem mit der Hand eingetragenen Schusse ein durchgehender Schuß mit dem Weberschiffe folgt. (Abb. 4 b.)

◎ ◎ ◎ ◎

Drell, Drillich, Zwillich sind geköperte und im Rechteck gemusterte Stoffe.

Bei *Damasten* ist das Muster auf beiden Seiten gleich, aber in der Fadenlage oder Farbe entgegengesetzt (siehe Tafel 221).

Als rechte Seite gilt meist jene, in der der Schuß Figur bildet, da das Vorherrschen des, gewöhnlich schöneren, Kettengarnes im Grunde eben dem Grunde einen angenehmen und das Muster heraushebenden Glanz verleiht.

Lampas ist eine Art ein- oder mehrfarbigen Damastes und zeigt die Figuren erhaben in Kettenatlas auf einem, durch den Schuß gebildeten, gewöhnlich geköperten Grunde. Das reliefartige Aussehen wird durch ungleiche Materialstärke erreicht. (Vgl. Abb. 225.)

Kirchendamaste nennt man Seidengewebe mit Gold- und Silberfäden und großer Flächenmusterung.

Unter *Brokaten* versteht man heute gewöhnlich reicher gemusterte Stoffe, wenn die Webeart eine kompliziertere ist, und besonders dann, wenn dabei Gold oder Silber zur Verwendung gelangt.

Brokatelle sind Brokate leichterer Art.

Alle diese Ausdrücke werden aber weder heute streng auseinandergehalten, noch war dies früher der Fall. Im folgenden soll der Ausdruck „Brokat" nur dort gebraucht werden, wo es sich um broschierte Gewebe handelt; denn dies scheint dem ursprünglichen Sinne des Wortes allein zu entsprechen.

Man kann die Musterung der Stoffe, wie schon früher angedeutet, auch dadurch erzeugen, daß man die Kette entsprechend bedruckt; so stellt man besonders *chinierte Stoffe (Chiné)* her. Wellig gefärbte, geflammte, gesprenkelte und melierte Stoffe kann man in besserer Weise auch durch Zusammendrehen verschiedenfarbiger Fäden zu Kettenfäden erreichen. Das *Schillern (Changieren)* der Stoffe beruht auf Verschiedenheit der Farbe von Ketten- und Schußfäden und tritt nur bei stark glänzendem Materiale hervor. Über das Moirieren siehe oben (Seite XVII).

Die verschiedenen Techniken der Stickerei werden im Laufe der Abhandlung mehrfach besprochen; man vergleiche die Abschnitte „Stickerei", *„broderie"*, *„opus"*, *„point"*, „Goldstickerei", „Kreuzstich" u. a. des alphabetischen Inhaltsverzeichnisses.

GESCHICHTLICHER TEIL.



Erster Abschnitt: Das Auslaufen der spätantiken Überlieferung.

Die sogenannte klassische Zeit der griechischen Kultur war reicherer Entwicklung der Webekunst nicht günstig.

Wie der Charakter des einzelnen sich im Kampfe mit dem Nebenmenschen bildet, so stählt sich auch die Art eines Volkes im Ringen mit anderen Völkern. Der Kampf gegen Persien war für die Griechen nicht nur ein Wettstreit auf staatlichem und wirtschaftlichem Gebiete, sondern ein großer Geisteskampf, in dem die Griechenstämme sich zunächst allerdings mehr bewußt waren, was es abzuwehren galt, als was sie nach dem Siege an die Stelle zu setzen hätten. Das Bejahende, ihnen Unbewußte in diesem Kampfe war aber, daß sie den Massenvölkern des Ostens gegenüber zum erstenmale eine Gesittung vertraten, die auf möglichste Entwicklung des Einzelwesens, auf Klarheit des Geistes und Maßhalten mit reichen Gaben gerichtet war. Den Lebensäußerungen griechischen Geistes gegenüber erscheint alles bisher Dagewesene wie im Dämmerlichte, unklar und verschwommen; erst sie nehmen klare, in sich geschlossene Form an. Man möchte sagen, das ägyptische Relief tritt aus dem Grunde heraus und rundet sich zum vollen, allseits geschlossenen Standbilde.

Der ganze Gegensatz der nun geschiedenen Welt zeigt sich schon in der Verschiedenheit der äußeren Erscheinung des Griechen und Nichtgriechen. Der Morgenländer, auch der Italiker früher Zeit, erscheint, gerade wenn er feierlich sein will, in farbenreichem, mit Musterungen und Darstellungen geschmücktem Gewande; der Grieche der klassischen Zeit dagegen in einfacher, oft ganz weißer Kleidung, die trotz weiten Wurfes die Formen des Körpers wenigstens in der Bewegung klar hervortreten läßt.

Wie in der Kleidung tritt nun auch in den Bau- und Bildwerken die Bedeutung der Farbe gegenüber der reinen, meist weißen, Form mehr und mehr zurück. Leider fehlt uns heute noch eine genauere Untersuchung des Wechsels im Farbenempfinden griechischer Kunst; aber das Eine scheint sicher, daß die Herrschaft des plastischen Empfindens, die mit Lysipp

einen Höhepunkt erreicht hat, noch lange in die Kaiserzeit hinein dauert. Denn das Erwachen malerischer Anschauung in der Kaiserzeit darf nicht mit primitiver Farbenfreudigkeit verwechselt werden. Das malerische Erfassen von Licht, Schatten und Tonwerten ist nur eine Verfeinerung des plastischen Empfindens, nicht seine Leugnung.

Auf altgriechischen Vasen sehen wir wohl reichgemusterte, streifenförmig mit Menschen- und Tierdarstellungen verzierte Gewänder; auch gibt Homer eingehende Beschreibungen solcher Arbeiten. Doch Homer steht ja am Anfange der klassischen Zeit, fast möchten wir sagen, er ist ihr Vorbote, wie später Dante der Vorbote einer ähnlichen Zeit Italiens ist; die Hauptentwicklung der Kunst liegt beidemale nach den großen Epikern.

Ludolf Stefani bringt in den Comptes rendus 1878—1879 die Überreste einiger farbiger und gemusterter Gewänder, die griechischen Gräbern der Krim entstammen und wohl dem 5. bis 3. Jahrhunderte v. Chr. angehören. In dem begleitenden Texte (a. a. O. 1881, Seite 40 ff.) bespricht der genannte Gelehrte auch zahlreiche alte Beschreibungen und bildliche Darstellungen griechischer Stoffe; doch werden die Jahrhunderte noch etwas stark durcheinander geworfen und auch die vorauszusetzenden Ausführungsarten offenbar vielfach mißverstanden. Das Eine geht aus den Anführungen aber deutlich hervor, daß es sich in der klassischen Zeit hauptsächlich um Streifenbesätze (Randstreifen) und für die Flächen selbst nur um kleine Streumuster (Kreise, Punkte, Kreuze) handelte.

Die Herstellung der Verzierungen bei den von Stephani veröffentlichten Stoffen erfolgte meist in Gobelinart, zum geringeren Teile durch Stickerei, zum Teile in dem später zu beschreibenden Wachsdeckverfahren, das Stephani aber noch nicht als solches erkannt hat. (Vgl. Taf. 7 a-c.)

Wir müssen uns übrigens erinnern, daß die am Schwarzen Meere wohnenden, oft plötzlich reich und mit den Gewohnheiten der Barbaren vertraut gewordenen griechischen Kolonisten sich vielfach anders und prunkvoller trugen als die Griechen des Mutterlandes, so daß wir von den Funden der Krim nicht ohne weiteres auf Griechenland selbst schließen können. In dem Stücke auf Tafel 7a dürfen wir vielleicht sogar ein ägyptisches Erzeugnis sehen.

Von diesen in der Krim zufällig und ganz vereinzelt auf uns gekommenen und, wie gesagt, mit Vorsicht zu benützenden Überresten an fehlt uns bis weit in die Kaiserzeit hinein jede Spur eines Gewebes,

einer Wirkerei oder Stickerei, aus der sich die Kennzeichen griechischer und griechisch-römischer Kultur herausfinden ließen. Auch für die späte Zeit der Antike haben uns erst die letzten Jahrzehnte reichlichere Aufschlüsse geboten; wir verdanken sie hauptsächlich zahlreichen Stoffresten, die seit Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts spätägyptischen Gräbern entnommen wurden.

Im British-Museum, in Turin und an einigen anderen Orten waren allerdings schon seit langem spätantike Stoffreste aus ägyptischen Gräbern vorhanden, von den Forschern aber nie eingehender gewürdigt worden.[1] Es geschah dies erst, nachdem auf Anregung des Wiener Orientalisten, Professors Joseph Karabacek, der gleichfalls in Wien ansässige Großhändler Theodor Graf in Ägypten größere Ausgrabungen veranstaltet hatte und die ersten größeren Funde in den Besitz des k. k. Österreichischen Museums übergegangen waren, vor allem durch Alois Riegl.[2] Nach Graf wurden von Dr. Bock, Dr. Schweinfurth und anderen Grabungen veranstaltet, insbesondere aber von Fellachen, die auf eigene Faust und überaus planlos vorgingen, die Fundorte nicht nur verheimlichten, sondern oft absichtlich falsch angaben, so daß die Erforschung dadurch wesentlich erschwert wurde.

In den letzten Jahren hat besonders Gayet die französischen Sammlungen mit wertvollen Funden bereichert; doch haben auch Wien und Städte des Deutschen Reiches ihren Besitz in dieser Richtung ergänzt.

Der größte Teil der ägyptischen Funde wurde von Riegl („*Textilfunde*“, Seite XXIII) seiner Entstehungszeit nach in das 4. bis 7. Jahrhundert

---

[1] Angabe der älteren Bestände und der Literatur darüber bei F. X. Kraus, „*Geschichte der christlichen Kunst*“, I., Seite 534 ff.

[2] Wir erwähnen von Karabacek namentlich „*Die Theodor Graf'schen Funde in Ägypten*“, Wien 1883, von Riegl: „*Frühmittelalterliche Gewebe im Österreichischen Museum*“ (Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums 1886, Seite 213 ff.), „*Die ägyptischen Textilfunde im k. k. Österreichischen Museum*“ (Wien 1889) und vor allem seine „*Stilfragen*“ (Wien 1893). Man vergleiche übrigens auch F. X. Kraus, „*Geschichte der christlichen Kunst*“, I., Seite 534 ff., der zum Teile auch die ältere Literatur bespricht. Hinzuzufügen wäre noch: August Braulik „*Altägyptisches Gewebe*“, Stuttgart 1900, der fast ausschließlich, aber sehr genau, das rein Technische behandelt. Wir erwähnen, daß die Noppengewebe nach ihm Fingerarbeit mit der Nadel, ohne besondere Webevorrichtung sind (Seite 33, Figur 71). — Hervorgehoben seien noch R. Forrers „*Römische und byzantinische Seiden-Textilien aus den Gräbern von Achmim-Panopolis*“ (Straßburg, 1891). — Auf die übrigen, zum Teile sehr wertvollen Veröffentlichungen von Essenwein, Gerspach, Forrer und anderen kann hier deshalb nicht näher eingegangen werden, da dies, wie sich zeigen wird, mit mehr Recht bei einer Behandlung der Wirkerei zu geschehen hätte. — Aus demselben Grunde bieten wir in diesem Werke aus dem reichen Besitze des österreichischen Museums an Stoffen aus altägyptischen Gräbern auch nur einen sehr geringen Teil, soweit er eben besonders für Weberei oder Stickerei wichtig ist; das Meiste muß einer Behandlung der gobelinartigen Arbeiten vorbehalten bleiben.

nach Christi Geburt versetzt. Der Wiener Ägyptologe Krall nahm nach der Schrift das 7. Jahrhundert an; auch F. X. Kraus hob die Übereinstimmung mit der griechisch-ravennatischen Kunst des 6. bis 7. Jahrhunderts als wichtig zur Datierung hervor.

Das 7. Jahrhundert glaubte man als Grenze annehmen zu sollen, da der altägyptische Bestattungsbrauch, dem wir die Erhaltung der Stoffe wohl zum großen Teile verdanken, damals aufhörte. Es sind aber, besonders in den letzten Jahren, auch Stoffe zum Vorschein gekommen, die sicher erst viel späteren Jahrhunderten angehören; das günstige Klima Ägyptens konnte sie uns eben auch dann noch erhalten, wenn weniger Sorgfalt auf ihre Bewahrung verwendet worden war.

◎ ◎ ◎ ◎

Ganz nebenbei sei erwähnt, daß sich in Ägypten auch viel ältere Textilreste erhalten haben, so insbesondere ein großes in Aufnäharbeit verziertes Zelt der Schwiegermutter des Königs Scheschank, einer Zeitgenossin Salomo's, ein Stück, das jetzt im Museum zu Boulaq verwahrt wird und auf Tafel 6 a abgebildet ist. Das Werk, das rein altägyptisches Gepräge hat, fällt natürlich aus dem Rahmen, den wir unserer Betrachtung eigentlich gesetzt haben; doch kann es einerseits das hohe Alter der Aufnäharbeit beweisen, anderseits durch den Vergleich mit anderen Arbeiten die spätere Umwandlung der ägyptischen Kunst durch den griechisch-römischen Weltstil klar erkennen lassen.

◎ ◎ ◎ ◎

Die überwiegende Masse aller Stoffunde aus den ägyptischen Gräbern besteht aus Leinengeweben, in welche die Verzierungen in Wolle gobelinartig eingewirkt sind.[1]

Ein einfaches Betrachten des Wesens der Weberei und der Gobelinwirkerei ergibt, daß diese, wenn es sich um reichere Musterung handelt, viel geringerer Vorbereitung bedarf als die Weberei. In der Tat kann es jetzt als feststehend gelten, daß all die prächtigen Stoffe, die Homer und andere antike Dichter erwähnen, gobelinartig und nicht in unserem Sinne gewebt waren.[2]

---

[1] Die Erzeugung von Leinen und Leinenwaren war immer eine starke Seite Ägyptens; so stammen auch die griechischen Ausdrücke φώσσων und ἡμιτόβιον (starke Leinwand), σινδών (feine Leinwand) und καλάσιρις (fransenverzierter Leibrock) aus dem Ägyptischen.

[2] Vgl. auch A. Riegl, „*Der antike Webstuhl*“, Mitteilungen des Österreichischen Museums 1893, Seite 290 ff.

Der Hauptunterschied zwischen Weberei und Wirkerei (Gobelin arbeit) besteht ja darin, daß bei der Weberei der Schußfaden immer durch die ganze Breite des Stoffes geführt wird, bei der Wirkerei dagegen nur so weit, als es ein bestimmter Farbfleck in der wiederzugebenden Zeichnung erfordert. Die sogenannte „broschierte" Weberei stellt eine Verbindung beider Arten dar.

Streifen- oder Quadratmuster sind in Weberei sehr einfach herzustellen; bei reicheren Musterungen bietet die Weberei aber große Schwierigkeiten. Man darf immer nur jene Fäden an die Schauseite des Stoffes treten lassen, deren man zur künstlerischen Wirkung eben bedarf, während die anderen rückwärts zu liegen kommen müssen. Es ist erklärlich, daß dabei viel Material eigentlich nutzlos verloren geht und daß ein reicher gefärbter Stoff dadurch eine ganz übermäßige Stärke erhält; auch kann man zu viele Farben nicht zurücktreten lassen, da das Gewebe dann von vorne locker erschiene. Bei der Gobelinarbeit dagegen lassen sich zahllose Farben deutlich nebeneinander setzen, da der Schuß, wo man seiner nicht mehr bedarf, rückwärts einfach abgeschnitten und verknüpft wird. Die Farben können bei diesem Verfahren also nicht nur reichlicher sein, sondern auch klarer voneinander geschieden. Auch ermöglicht die Gobelinarbeit, bei Anwendung eines wollenen Schusses, der bei den ägyptischen Funden immer vier- bis fünfmal so stark ist als die Kette, diese hinter dem überquellenden Wollfaden ganz verschwinden zu lassen, so daß die Farbenwirkung des Schusses durch das Weiß der Kette niemals geschädigt wird. In wirklicher Weberei ist dieses vollständige Decken der einen Fadenrichtung nur bei geringerer Farbenzahl zu erreichen, wie etwa bei dem Stoffe auf Tafel 20; aber selbst bei diesem schimmert die hinten liegende Farbe immer noch etwas hindurch.

Zu bemerken ist auch, daß bei den antiken Gobelinarbeiten, im Gegensatze zu den späteren, die Einschüsse nicht alle parallel, sondern den Richtungen der Form entsprechend gelegt werden. Die Formen werden dadurch noch klarer geschieden.

Es ist also begreiflich, daß eine Zeit, die auf klare Formen und Farben ein Hauptgewicht legt und in der Wirkerei dazu eine sehr geeignete, naheliegende Technik vorfindet, sich erst gar nicht bemüht, die bedeutenden Hindernisse, welche die Weberei einer reicheren Ornamentation entgegensetzt, durch mechanische Vervollkommnung zu überwinden.[1]

---

[1] Man konnte meistens die Wirkerei in dem allgemeinen Leinengrunde ausführen, nachdem man nur in der einen Richtung die Leinenfäden ausgezogen hatte; doch kommen auch aufgesetzte Wirkereien vor, die vielleicht zum Teile mit freier Kette ausgeführt sind.

Wir müssen aber annehmen, daß die Gobelinarbeit in Ägypten auch noch zu einer Zeit geübt wurde, in der man der eigentlichen Weberei, insbesondere der Seidenweberei bereits den Vorzug gab. Im Hausbetriebe ahmte man durch die Gobelinarbeit in Wolle noch kostbarere Gewebe nach, als Vornehme Seidengobelins oder Seidengewebe verlangten. Ich halte den größten Teil der ägyptischen Funde für Arbeiten, die schon zu ihrer Zeit als wertlos und schlecht gelten mußten. Die rohe Ausführung vieler, besonders figürlicher Stücke kann wohl niemand leugnen; das Stück auf Tafel 22 ist verhältnismäßig noch eine sehr gute und wohl auch frühe Arbeit.

◎ ◎ ◎ ◎

Bei den meisten ägyptischen Funden haben die reicher geschmückten Teile sozusagen noch architektonisch-sinnbildliche Bedeutung, wie sie der klassisch-antiken Kunstauffassung eigen ist. Am Gewande werden die Ränder, die Brust, die Achseln durch Einsätze oder Besätze betont, bei Vorhängen gleichfalls die Ecken und die Mitte, also verhältnismäßig wichtige Teile.

In der *Charta Cornutiana,* dem Stiftungsbriefe einer Kirche bei Tivoli aus dem Jahre 471 (abgedruckt bei Duchesne, *Liber pontificalis* I. p. CXLVI) sind die Besatz- oder Einsatzstücke der Behänge *„clavi“* oder *„clavatura“* genannt; ihre Form ist rund oder quadratisch, wie auch bei den ägyptischen Funden. Die Borte, die zur Umrahmung der Vorhänge dient, heißt *„paragauda“,* auch *„periclisis“.*[1]

Doch scheinen die Einsätze und Borten, die in der *Charta Cornutiana* erwähnt sind, meist aus fertigem Purpur- und Goldstoff hergestellt

— Es ist bezeichnend, daß häufiger und anscheinend früher als alleinige Weberei bei reicheren Formen eine Verbindung von Weberei mit Teilschuß vorkommt, welch letzterer während des Webens mit der Hand eingetragen wurde. Siehe Tafel 28, 35 u. a. — Nicht selten, zum Beispiel Tafel 24, kommen Einsätze vor, bei denen nur der Grund in Gobelinart, die Musterung selbst aber in feiner Leinenstickerei ausgeführt ist. — Es kommen übrigens auch sonst (zum Beispiele Tafel 33) Stickereien einfacher Art vor, ebenso einfache Aufnäharbeiten, etwa Palmetten ohne Innenzeichnungen. Erwähnt sei auch noch, daß besonders bei Dünngeweben am Rande bisweilen eine Art Durchbruch hergestellt ist; vgl. Tafel 34 und die zu Seite 4 in des Verfassers *„Entwicklungsgeschichte der Spitze“* (Wien 1902). Auch finden sich geknüpfte Fransen, aber nicht eigentliche Spitzenarbeiten. Im Österreichischen Museum ist ein ägyptisches Leinengewebe erhalten, in dem durch Ausziehen breiterer Fadenpartien in beiden Richtungen des Gewebes ein breites, den ganzen Stoff bedeckendes, durchbrochenes Carreaumuster gebildet ist.

[1] Man vergleiche hierüber Stephan Beissel *„Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des 8. und der ersten Hälfte des 9. Jahrhundertes“.* (Zeitschrift für christliche Kunst. 1894. Seite 357 ff.)

und aufgenäht zu sein, nicht in Wirkerei eingearbeitet, wie bei den ägyptischen Funden. Wir wollen es einstweilen unentschieden lassen, ob dies in einem zeitlichen oder örtlichen Unterschiede begründet ist.[1]

Beispiele von Vorhängen mit Eck- und Mittelbesätzen bieten uns unter anderem die Mosaiken von S. Apollinare nuovo und S. Apollinare in classe (Tafel 11 b). Besonders häufig, vor allem an den Ecken, finden sich zwei im rechten Winkel aneinandergesetzte Streifen, die entweder *„anguli“* (Winkel) oder wegen der Ähnlichkeit der Form mit einem griechischen G *„gammadiae“* genannt werden. Auch an den Kleidungen kommen als Abzeichen des Ranges *clavi* und *gammadiae* vor; vgl. Tafel 13b, 14a. Ein großer Einsatz *(latus clavus)* bezeichnete einen Senator, ein kleinerer *(angustus clavus)* einen Ritter.

In den „Clavi“ und Streifen finden sich die verschiedensten Darstellungen, entweder bloß geometrische und pflanzliche oder Tiere, Reiter, Jagden, Amoretten und verschiedene Gottheiten.

◎ ◎ ◎ ◎

Eine bemerkenswerte tektonische, eben der Hauptrichtung des Gewandes entsprechende, Gliederung bietet eine altchristliche, auf Tafel 12c wiedergegebene Wandmalerei; der Rand des Wellenmusters wird durch einen sogenannten „laufenden Hund“ gebildet, der sich auch bei ägyptischen Funden in ähnlicher Verwendung häufig findet (vgl. Tafel 14 b, c,) und mit dem Weiß des Stoffgrundes eines der einfachsten „reziproken“ Muster bildet; es verzahnt so gewissermaßen Grund und Streifen, ein Streben, das mit der Zeit immer mehr zunimmt.

Außer diesen architektonisch-sinnbildlich (tektonisch) verzierten Behängen finden sich auf demselben Mosaik in Ravenna (Tafel 4 a) auch Stoffe mit gleichmäßig verteilten Zierraten, die also den Stoff nicht durch Hervorheben von Ecke, Mitte oder Rand, in seiner besonderen Funktion, sondern nur im allgemeinen als Fläche kennzeichnen.

Kleine Streumuster trafen wir ja auch früher schon, in klassisch-griechischer Zeit; das kleine Streumuster, das nur punktartig wirkt, wider-

---

[1] Stephan Beissel meint in seiner *„Altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien“* (Seite 249, Anm. 1): „Sigilla sind eingelassene Verzierungen in Relief. . . . Auch Stoffe, in denen Muster eingenäht oder eingewebt waren, heißen *sigillata*, zum Beispiel im *Liber pontificalis: „Vela alba olosirica sigillata“* („Weiße, ganz seidene Vorhänge *sigillata*“). Doch kann ich dem hervorragenden Gelehrten hier nicht beistimmen; ich glaube, daß der Vergleichspunkt zwischen Tonwaren mit eingepreßtem Muster, die man *sigillata* nennt, und den Stoffen wohl nur darin besteht, daß beide die Verzierung durch Model erhalten, daß wir hier also bedruckte Stoffe vor uns haben.

strebt dem klassischen Gefühle eben nicht und ist darum, wie wir sehen werden, auch dem strengen Klassizismus der Neuzeit geblieben. Es macht die Fläche wohl deutlich, überwiegt aber nicht gegenüber der Wirkung des Faltenwurfes und hebt den Eindruck der Form, etwa verhüllter Körper, nicht auf. Das gilt auch von kleinen zusammenhängenden geometrischen Musterungen.

Es ist lehrreich, hier einen Blick auf die Deckenkassettierungen der antiken Kunst zu werfen, da ihr Hauptschema ja meistens aus zusammenhängenden, geometrischen Formen: Quadraten, Rauten, Vielecken, Kreisen und Sternen gebildet ist.

Im frühgriechischen Tempel sind die Kassetten eine künstlerische Umschreibung der tektonischen Form, der Balkenlage; später, besonders bei Anwendung von Wölbungen, werden sie reine Flächenbelebung.

Gewiß verleiten diese Musterungen schon in höherem Grade als die Streumuster den Beschauer, das angeschlagene Motiv im Geiste ins Unendliche fortzusetzen. Doch vermag ein kräftiges Sims- und Rahmenwerk, wie es die frühe Kaiserzeit noch durchaus verwendet, die Wirkung in bestimmte Grenzen zu bannen.

Das Kennzeichnende ist eben, daß, solange das klassisch-tektonische Empfinden vorherrscht, es wohl vereinzelt rein flächenhafte und scheinbar unendliche Musterungen gibt, daß sie aber doch nie den architektonischen Rahmen zu sprengen und die plastische Wirkung aufzuheben vermögen.

Anders ist dies schon bei dem, auf Tafel 6 b—d abgebildeten Grabraume aus Kertsch, den Kondakoff[1] dem 2. Jahrhunderte n. Ch. zuschreibt. Hier ist der ganze Hintergrund der Darstellungen mit ziemlich großen, übrigens noch naturalistischen, Streumustern bedeckt. Zwar bietet das Baumwerk, das, noch halb im tektonischen Sinne, über den Pilastern emporwächst, eine gewisse Umrahmung der oberen Seitenteile; aber diese Umrahmung vermag die Form nicht mehr zusammenzuhalten und fehlt an anderer Stelle auch ganz. Auch mangeln die Simse über den Pilastern und die scharfen Eckgliederungen; der Plattenbelag unten erscheint bereits wie eine Vorahnung byzantinischer Kunst.

Hier erkennen wir also neben klassisch-plastisch empfundenen Figuren bereits den Beginn spätantik-mittelalterlichen Flächengefühles.

Wenn das Grab auch etwas jünger sein mag, als Kondakoff annimmt, so gehören diese Fresken doch unbedingt zu den frühesten nachweisbaren Anzeichen des großen Wandels vom plastischen zum flächenhaften Empfinden.

---

[1] N. Kondakoff, D. Tolstoy et S. Reinach: „*Antiquités de la Russie méridionale*“ (Paris 1891), Nr. 37—39.

Bemerkenswert ist auch, daß sich diese Wandlung in lauter rein griechischen und im einzelnen noch plastischen und naturalistischen Formen vollzieht, so daß wir durch nichts zur Annahme fremden Einflusses geführt werden; Altorientalisches etwa kann man hier nicht erkennen.

Auf Tafel 10 a und c bieten wir Beispiele von Deckenmustern, bei denen die Gliederung schon den Rahmen zu sprengen droht. Offenbar haben sich die Formen aus den Kassettierungen entwickelt, die sich schon in früher Kaiserzeit, wohl ohne fremden Einfluß, aufs reichste entwickelt haben; aber aus plastischer ist hier bereits flächenhafte Ausführung (Mosaik) geworden, und die Farbe überwiegt weitaus den Eindruck der Form.

Ein ganz ähnliches System der Gliederung und ähnliche Einzelnheiten werden wir auch bei Stoffen gewahren.

Noch klassischer muten die reinen Streumotive (Tafel 10 b und d) an; sie gehören in ihrem größeren Naturalismus und — ich möchte sagen — ihrer geringeren Ausdehnungskraft anscheinend der absterbenden Richtung an und finden in den Stoffen daher auch weniger Nachhall.[1] Immerhin werden wir auch freiere, pflanzliche Umrahmungen, wie die um das Brustbild auf Tafel 10 b, auch bei Stoffen vorfinden (vgl. Tafel 23).

Dieses Unterliegen des tektonisch-plastischen und zugleich des naturalistischen Empfindens gehört ja zu den wichtigsten Erscheinungen der spätantiken Kunstentwicklung und wird uns daher noch wiederholt beschäftigen müssen.

Auffällig ist jedenfalls auch, daß auf den Mosaiken in San Vitale, also zu Anfang des 6. Jahrhunderts, die Streumuster bereits in solcher Fülle vorhanden sind;[2] vgl. Tafel 11 a, 13 b.

Sonst finden wir sehr häufig, zum Beispiel in Aufnäharbeit an spätantik-ägyptischen Funden (Tafel 13 d) sehr vereinfachte Palmetten als Streumuster; sie sehen fast aus wie altägyptische Darstellungen des geschlossenen Lotos. Doch beruht diese Ähnlichkeit wohl auf einer gewissen geistigen Verwandtschaft der Zeiten, nicht auf direkter Nachahmung.

Bemerkenswert ist auch, daß in dem Einsatzstücke im Gewande des Kaisers Justinian (Tafel 13 b) die Vögel, die wir sonst ähnlich auf den Gewändern zweier Hofdamen (Tafel 11 a) finden, von Kreisen umschlossen sind. Dieser Umstand kann die Vermutung erwecken, daß die später so

---

[1] In früherer Zeit wäre das Muster auf Tafel 10 d übrigens wohl nur als Bodenmosaik, nicht als Deckenschmuck wie hier denkbar.

[2] Wenn es auch schon in Pompei hie und da unendliche Musterungen oder Ansätze dazu gibt (man vergleiche Tafel 9 c), so beweist das nur, daß in einem gewissen Grade eben zu allen Zeiten alle Tendenzen vorhanden sind. Wichtig ist zu erkennen, welche Richtung zu einer bestimmten Zeit vorherrscht und aus welchen Gründen sie vorherrscht.

wichtigen Kreismuster mit Tierdarstellungen sich aus den Streumustern herausentwickelt haben und erst allmählich zu einer mehr zusammenhängenden, unendlichen Musterung geworden sind; denn zunächst scheinen die bloßen Streumuster zu überwiegen.

Bemerkt sei, daß sich auch Vögel (Pfauen) dargestellt finden, die durch ihren Körper (das geschlagene Rad) selbst ein Kreismuster bilden, über das nur — kaum sichtbar — die Beine hinausragen. In dieser Form sind die Pfauen zum Beispiel bei einem Seidenstoffe aus Antinoë, von dem sich ein großes Stück im Musée du commerce zu Lyon befindet, als versetztes Muster verwendet.

Bemerkt sei, daß bei diesem farbenreichen und offenbar frühen Stoffe nur ein Teil der Farben durch Weberei, der andere durch Bemalung des fertigen Stoffes hergestellt ist.

Pfauen, die selbst Kreise bilden, bleiben dann noch in der ganzen byzantinischen Zeit üblich. [1]

Die große Beliebtheit gerade des Vogelmotives, das wir schon in weit früherer Zeit (Tafel 7 a) beobachten konnten, kann an sich ja nicht auffallen; denn es eignet sich durch seine Leichtigkeit und Geschlossenheit zum Streumuster ganz besonders. Man vergleiche auch die zwischen Rosetten verstreuten Vögel auf Tafel 8 e, die zum Teile bereits Formen zeigen, wie wir sie an weit späteren, orientalischen Stoffen zu sehen gewohnt sind. Andere Tiere werden, wenn die Darstellung dem klassischen Geschmacke noch einigermaßen verwandt ist, fast immer springend oder hüpfend dargestellt. Das kräftigere Auftreten der Vierfüßler wurde erst später möglich und dann durch das Unkörperhafte der Darstellung gemildert. [2]

Unter den Seidenstoffen aus Antinoë im *Musée du commerce* zu Lyon findet sich auch einer mit klaren, weißen und grünen, Mustern auf rotbraunem Grunde; man erkennt in Palmetten Medaillons mit gekrönten weiblichen Köpfen, beiderseits eigentümlich baumartige, kleinere Palmetten, darunter ein Blümchen und zwei größere, symmetrische, nach außen gewandte Löwen mit Nimben um die Köpfe. Dieser ganze Komplex, der aus lauter getrennten Teilen besteht, ist aber als unendlich sich wiederholendes Streumuster behandelt. Auf einem anderen Seidenstoffe daselbst, mit gelber und weißer Musterung auf Blau, findet man als reihenweise versetztes Streumuster zweierlei Arten von Palmetten und männliche Köpfe mit hohen, röhrenartigen Hüten.

---

[1] Vgl. Errard, „*L'Art byzantin*", *Venise*, pl. XI. eine Steinplatte in St. Marco.

[2] Vgl. ein dekorativ angewendetes Pferd in einer Katakombenmalerei bei Garrucci, „*Storia dell' arte cristiana*" (Prato 1872), Tav. 98.

Überhaupt müssen wir wohl darauf gefaßt sein, daß uns weitere Grabungen noch viele überraschende Motive auf diesem Gebiete liefern werden.

◎ ◎ ◎ ◎

In anderen und zum Teile älteren Beispielen finden wir die unendliche Musterung der Stoffe aber auch bereits kräftiger entwickelt.

Es sei hier zunächst auf die auf Tafel 8 a wiedergegebene Darstellung Konstantins verwiesen, die im Gewande eine bemerkenswerte Verbindung gliedernder (tektonischer) und unendlicher Musterungen zeigt. Wenn man sich in den Einzelheiten auch nicht zu sehr auf die Kopie verlassen kann, braucht man an der Hauptanordnung wohl nicht zu zweifeln; denn es finden sich viele ähnliche Beispiele vor.

Man vergleiche hier die Gewanddarstellungen auf einigen spätrömischen Elfenbeindiptychen, so auf dem des Felix, der 438 Konsul war (Tafel 13 a), dem des Boethius, eines Konsuls von 487 (Molinier *„Histoire générale des arts appliqués . . . .“*, Seite 19) oder des Areobindus, eines Konsuls von 506 (daselbst, Seite 21), des Anastasius, Konsuls von 517 (daselbst, Seite 24) oder das sehr reiche Diptychon Gregor des Großen in Monza (Beissel, *„Altchristliche Kunst und Liturgie in Italien“*, Seite 321). Von Bedeutung ist auch das Anastasius-Diptychon in Berlin.[1] Das Kissen des Thrones der heiligen Jungfrau in San Apollinare in città zu Ravenna (Havard, *„Histoire et philosophie des stiles“* I., Seite 124) zeigt Kreise mit Kreuzen, ein Gewand auf einem Goldglase (Garrucci 198, Nr. 4), Quadrate und Sechsecke mit kleinen Kreisen und S-förmigen Linien darin. In etwas spätere Zeit versetzen uns die longobardischen Stuckfiguren im Tempietto zu Cividale.

Ebenso wie auf den Mosaiken in Ravenna finden wir auch auf einem Goldglase (Tafel 12 b), das etwa derselben Zeit angehören mag, nebeneinander Gewänder mit tektonischer und ganz deckender Musterung; die letztere ist in charakteristischer Weise durch Aneinanderreihen einzelner Streifenmuster gebildet.

Eine ganz auffällige Mischung von abgepaßtem und unendlichem Muster bietet der, auf Tafel 36 a abgebildete, frühchristlich-ägyptische Behang, den Riegl in seiner Schrift *„Ein altorientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr.“* (Berlin 1895) von einem anderen Gesichtspunkte aus besprochen hat.

---

[1] Diese und einige der genannten auch bei Riegl, *„Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn“* (Wien 1901), Seite 110 ff.

Auf spätantiken und frühchristlichen Mosaiken sehen wir allenthalben Säulen- und Bogenstellungen durch Behänge geschlossen (vgl. die frühere Abbildung aus Ravenna, Tafel 11 b oder 12 d); dieses bauliche Motiv spiegelt sich hier, so zu sagen, im Inneren des Vorhanges wieder. Das Gefühl für die unendliche Musterung ist aber schon so stark, daß auch der äußere Grund um die dargestellte Bogenstellung mit einem Streumuster bedeckt wird.[1] Wir sehen hier also den Umwandlungsprozeß des antiken Gefühles für Begrenzung des Raumes in das mittelalterliche für Unendlichkeit bereits in vollem Gange.

Nebenbei sei bemerkt, daß die Tierdarstellungen des Stückes die kennzeichnende, noch später zu besprechende, symmetrische Gliederung zeigen; der Altar, der sich sonst zwischen den Tieren befindet, ist hier aber dem christlichen Sinnbilde gewichen, nach außen gerückt und der Symmetrie wegen auch verdoppelt worden.

◎ ◎ ◎ ◎

Wesentlich geschwächt erscheint der architektonisch-sinnbildliche Charakter auch dann, wenn Bogen reihenweise aufeinanderfolgen, wie dies wenigstens in einer Reihe bereits bei dem Stücke auf Tafel 15 a der Fall ist. Die Bogenstellungen deuten dann eben keine bestimmte architektonische Kraft oder Richtung mehr an, sondern sind bloße Raumteilung geworden, die allerdings noch nicht allseitiges Gleichmaß erzielt. Häufung von Nischen und Bogenstellungen am Äußern und im Innern der Gebäude, etwa der Konstantins-Basilika in Rom oder der Porta nigra in Trier, ist ja ein Kennzeichen spätantiker Baukunst. Durch die allzuhäufige Wiederholung des baulichen Motives geht der Eindruck der struktiven Bedeutung verloren; man glaubt nur ein Ornament vor sich zu sehen, und das sind die Bogen hier auch tatsächlich nur. Aber selbst unter den Längswänden der Basiliken, wo sie konstruktive Bedeutung haben, wird durch sie nur der allgemeine Eindruck der Lebendigkeit, aber nicht der Ausdruck bestimmter Last- und Kraftverhältnisse erreicht. Die unendlich sich aneinanderreihenden Bogenstellungen treten nun in mehr oder minder vollständiger Durchbildung auch als Schmuck der Stoffe auf und sind da besonders als Weiterentwicklung der Streifengliederung aufzufassen.

Auf einem Diptychon im Musée Cluny finden sich bereits Bogenstellungen übereinander, also in einer Verwendung, die dann durch das ganze Mittelalter und die Renaissancezeit hindurchgeht.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] Der Kreis mit dem Kreuze daran findet sich auch auf gobelinartigen ägyptischen Arbeiten des Museums und könnte möglicherweise in seiner Entstehung durch die Form des ägyptischen Sistrum beeinflußt sein.

Im engsten Zusammenhange mit dem Hervortreten der unendlichen Musterung steht die Vorliebe für symmetrische Bildungen. Die Symmetrie hebt das Individuelle der Erscheinung auf und verweist zugleich nach den Seiten, also ins Flächenhafte.

Für die Ausbildung der Symmetrie im Figürlichen und in den Tiergestalten geben wir auf Tafel 9a ein Beispiel. Wir sehen hier vier phantastische Seetiere, die den klassischen Formen noch ziemlich nahe stehen; im einzelnen sind sie verschieden durchgebildet, in den Hauptlinien aber vollständig auf Symmetrie angelegt. Noch mehr tritt diese wohl bei den Fischen und Lämmern in den Ecken hervor; aber gerade die äußerlich gleiche Hauptlinie bei innerer Verschiedenheit der Tiere zeigt das Streben der Zeit recht deutlich. Natürlich dürfen wir nicht vergessen, daß es immer symmetrische Bildungen gegeben hat, wie bei dem pompejanischen Beispiele auf Tafel 9 e, und dem verwandten auf Tafel 9 b; es handelt sich eben auch hier wieder vor allem um die Bedeutung, die ein besonderes Streben erlangt.

Anscheinend früh werden Gruppen, wie der gute Hirte, Daniel in der Löwengrube, Oranten mit Lämmern zur Seite, symmetrisch ausgestaltet;[1] einmal finden wir auch eine Darstellung der Madonna mit dem Kinde und beiderseits zwei Magier, im ganzen also vier; die Vierzahl ist hier offenbar nur auf die Symmetrie zurückzuführen.[2] Auch Konstantinische Münzen (Tafel 8 b) zeigen zum Teile schon vollendete Symmetrie.

Symmetrische Tiere um Mittelstücke finden wir zahlreich im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna, dessen Mosaiken wohl zumeist der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts entstammen. Man sieht da Lämmer zur Seite des Kreuzes, dann Hähne, Pfauen, Hirsche, Löwen, Hasen, Ziegen, phantastische Seetiere und Vögel, alle zur Seite von Bäumen, Fruchtkörben und Vasen. Die Kopfhaltung ist zum Teile etwas verschieden, die Hauptlinie aber völlig symmetrisch.

Nebenbei bemerkt, sieht man hier deutlich, daß die Tierfiguren von der christlichen Kunst zunächst gewiß als bloße Schmuckmotive aus dem Kunstschatze der heidnischen Welt herübergenommen und erst allmählich zu Sinnbildern wurden; nur einige, wie das Lamm, mögen von vorneherein vorwiegend Sinnbild gewesen sein.

An der Kathedra des heiligen Maximianus[3] finden wir neben den meist üblichen Tieren auch Rinder, Ziegen und anscheinend Steinböcke,

---

[1] Vgl. Garrucci a. a. O., Tafel 23, 2; 51, 1; 61. Die genannten Typen, wie manche andere religiöse, mögen allerdings in dem an der Grenze des Griechentumes liegenden, für die Entwicklung der Religion aber so wichtigen Kleinasien ausgebildet worden sein.

[2] Garrucci a. a. O., Tafel 36.

[3] Garrucci a. a. O., Tafel 414.

auf einem altchristlichen Silberlöffel auch symmetrische Pardel, die also keineswegs erst der sarazenischen Entwicklung angehören, wie man gewöhnlich annimmt.[1]

Besonders beim Rankenwerke macht sich diese Symmetrie früh geltend. Das auf Tafel 8 g abgebildete Mosaik aus Portus magnus wirkt schon beinahe wie ein persischer Fliesenbelag aus dem späten Mittelalter, und doch wird niemand verkennen, daß sich hier alles aus rein antiken Formen herausentwickelt hat; man braucht nur die figürlichen Teile des Mosaiks zu betrachten und wird sofort erkennen, wie verhältnismäßig nahe die Formen der klassischen Zeit noch stehen. Auch vergleiche man die pompejanische Malerei auf Tafel 9 d.

Mit diesen über die Fläche verbreiteten Ranken sind dann die streifenweise angeordneten auf Tafel 9 b und 16 a—c, e, g zu vergleichen.

Bei 9 c sind die Mittelstücke zum Teile noch freier angeordnet; in 9 a herrscht aber bis auf die Darstellung des Tieres bereits volle Symmetrie; hier ist auch das Mittelstück bereits mit den Ranken verwachsen.

Wenn die Symmetrie hier dadurch erleichtert erscheint, daß nur je ein Mittelstück zwischen den Ranken vorhanden ist, so erscheinen in 9 b zwei Teile, die aber in strengstes Gleichgewicht und durch die Aufeinanderfolge auch in Symmetrie gesetzt sind. In Tafel 16 e sind die beiden Ranken nur noch nicht durcheinander gewachsen; Tafel 16 g zeigt zwei verschiedene Lösungen der symmetrischen Anordnung, man könnte sagen der zentrifugalen und der zentripedalen. Die letztere, in dem oberen Kreise, siegt dann in späterer Zeit.

Die volle Symmetrie, sogar schon bei Tiergestalten, zeigt Tafel 15 c.

Sehr auffällig ist das symmetrische Rankenwerk, das aus den Vasen auf Tafel 16 d wächst; es sind eigentlich zwei ineinandergeschachtelte Palmetten, wie sie uns in abstrakter Form als Hauptbestandteil muhammedanischer Ornamentik geläufig sind. Auch hiefür finden wir Vorbilder in einer der klassischen Zeit weit näher stehenden Entwicklung an Beispielen aus Pompei (Tafel 16 f), so daß wir nicht etwa an asiatische oder sonst fremde Einflüsse zu denken brauchen. Aber, was früher vereinzelt ist, wird nun zur Regel. Der Geist der Kunst ist ein anderer. Das Aufgeben des tektonischen Prinzipes, die unendliche Musterung, die vorherrschende Symmetrie, das Flächenhafte und, wie wir sehen werden, ein geändertes Farbenempfinden sind die Kennzeichen der neuen Zeit.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] Garrucci a. a. O., Tafel 415.

Es ist eine der am schwersten zu beantwortenden Fragen, ob und wie weit bei der Wandlung der griechisch-römischen Kunstsprache fremde Einflüsse geltend waren. Das ist jedenfalls ausgeschlossen, daß die griechisch-römische Kunstsprache einfach durch eine fremde verdrängt wurde.

Wie in der Sprache, ist es auch in der Kunst. Man übernimmt aus einer fremden Sprache einzelne Worte, aber nicht den Wort- und Satzbau, nicht den Geist der Sprache; man übernimmt aus einer fremden Kunstsprache Motive, aber nicht das Farbengefühl, nicht die rhythmische Gliederung, nicht das Wesen der Kunst.

Wenn wir in der griechisch-römischen Kulturwelt eine neue Kunst finden, so müssen wir eben annehmen, daß sich diese Kulturwelt selbst gewandelt hat; denn so tief war sie besonders im Osten auch in den Tagen des staatlichen Verfalles nicht gesunken, daß man wahllos fremde Kunstformen hätte übernehmen müssen, auch wenn sie dem eigenen Gefühle nicht entsprochen hätten, oder so tief, daß man überhaupt kein Gefühl für Kunst mehr gehabt hätte.

Und woher sollte denn plötzlich die große kulturelle Überlegenheit des Auslandes stammen?

Der bloßen Gewalt eines fremden Anstoßes kann die griechische Kunst wohl nicht erlegen sein.

Etwas ganz anderes ist freilich die Frage, ob eine fremde Kunst auf die griechisch-römische nicht von dem Augenblicke an einwirken konnte, da sich zwischen beiden eine gewisse Ähnlichkeit der Bestrebungen zeigte.

Bereits unter Alexander dem Großen war das Schwergewicht der griechischen Kulturwelt in gewissem Sinne in die dem Griechentume erst neugewonnenen orientalischen Gebiete verschoben worden. Schon die ausgebreitete Erhaltung der alten Sprachen macht jedoch ganz klar, daß die Gräzisierung Ägyptens, Syriens und Kleinasiens keine vollständige, alle Schichten durchdringende war; griechische Lebensformen nahmen vor allem die höheren Kreise an und vielfach nur äußerlich. In dieser Beschränkung drang der griechische Einfluß dann allerdings noch weiter hinaus, nach Persien, Armenien, aber auch nach Indien, Zentralasien [1] und China.

Die Kunstsprache Vorderasiens wurde unter griechischem Einflusse jedenfalls vollständig umgewandelt, ich sage absichtlich die Kunstsprache, nicht die Kunst; denn Nachahmung beginnt immer mit Einzelheiten und Äußerlichkeiten, nicht mit dem innersten Wesen. Griechisches Fühlen selbst sprach sich jedenfalls nur in der Kunst der wirklich hellenisierten Gebiete und Schichten aus.

---

[1] M. A. Stein, „*Sandburied ruins of Khotan*" (London 1903), 16. Kapitel.

Als im 3. Jahrhunderte in Syrien dem römisch-griechischen Weltreiche entgegen ein semitischer Trutzstaat erstand, da wurde seine Hauptstadt Baalbek-Palmyra nicht etwa in altbabylonischen oder altsyrischen Formen errichtet, sondern in griechischen; griechische Säulen, griechische Kapitäle, griechische Simse, griechisches Rankenwerk schmückten die Bauwerke. Allerdings ist die Linienführung der Bauten Palmyras eine andere als die der klassisch-griechischen Zeit; das mag teilweise auf ungriechisches Empfinden, teilweise auch auf die fortgeschrittene innere Entwicklung der griechischen Kunst zurückzuführen sein. Die Schauwände griechisch-römischer Theater Kleinasiens können in mancher Beziehung als Vorstufen gelten. Aber auch sie sind teilweise schon in ungriechischem Geiste empfunden.

Es ist wohl nicht zu verkennen, daß mit der fortschreitenden Demokratisierung des ganzen Staatswesens in der Kaiserzeit die Massen der alten Bevölkerungen, die anfänglich als Unterschicht zurückgedrängt waren, immer mehr und mehr, materiell und kulturell, wieder emporstiegen und sich ausbreiteten.

Es ist auch sicher, daß der griechischen Oberschicht gegenüber diese Volksteile eine andere Geistesart darstellten.

Wir brauchen uns nur die schon früher erwähnten Eigenschaften des griechischen Geistes klar vor Augen zu halten, um zu wissen, was der Orientale nicht hatte. Ihm fehlte vor allem das Maßhalten, die Klarheit und die individualisierende und differenzierende Kraft.

Das sind nun allerdings Mängel, die jeder Volksmasse anhaften, und für die orientalische Welt nur insoferne besonders kennzeichnend, als sie die Massenvölker in höchster Ausbildung umfaßt.

Für die Massen waren die fein abgewogenen Formen griechischer Architektur jedenfalls immer unverständlich gewesen, Bildhauerei und Malerei waren für sie immer Illustration geblieben.

In der Zeit der großen Kulturverpöbelung, da im frühen Kaiserreiche die Finanzkreise die Weltherrschaft angetreten hatten, wurde wohl noch der Schein des Verständnisses für griechische Kunst unter den herrschenden Emporkömmlingen aufrecht erhalten; später, nach wirklich sozialer und demokratischer Umgestaltung des Staates, wie sie gerade das Kaisertum in seiner besten Zeit durchführte, konnte und sollte auch dieser Schein nicht mehr aufrechterhalten werden.

Schon im 2. Jahrhunderte tritt im Westen des Mittelmeergebietes die Kenntnis des Griechischen sehr zurück, und aus der Begeisterung Hadrians für das Griechentum kann man wohl mehr den guten Willen, Schwindendes festzuhalten, erkennen, als die Kraft dessen, was man fördern wollte. Im Osten ist jedenfalls, auch in der griechisch sprechenden Bevölkerung selbst,

der individualistisch ausgebildete Geist des Griechentumes bereits verloren gegangen; denn die griechische Kultur war die Kultur Auserlesener und hatte die Ungleichheit der Völker und Volksschichten zur Voraussetzung. Es kann hier nicht untersucht werden, wie sich diese Kultur den Boden selbst untergraben hat; genug, im Kaiserreiche waren die Grundlagen bereits vernichtet. In Kleinasien siegt das Christentum, das dem Individualismus des klassischen Griechentumes so sehr entgegengesetzt ist, schon im Anfange des 2. Jahrhundertes.

Auf die zunehmende Bedeutung der Volksmassen und ihrer Empfindungen geht ja hauptsächlich die Umwandlung der spätantiken Kultur zurück; sie ist überall im griechisch-römischen Kulturbereiche erfolgt, vielleicht aber dort am stärksten, wo das Massenempfinden noch ein im besonderen vorderasiatisches war, mit seinem Hange zur Phantastik und zur Abstraktion, und wo zugleich das Griechentum in seiner eigenen Entwicklung am raschesten vorgeschritten war.

Und diese innere Umwandlung der Kultur ist die Ursache des Wandels der Kunst. Man behält die griechische Kunstsprache bei; man drückt mit ihr aber allmählich andere Gedanken aus. Und mit dem Gedanken ändert sich dann natürlich auch der Ausdruck selbst, bis man zuletzt die Stammwurzeln nur mit Mühe mehr zu erkennen vermag.[1]

Mit dem Zurücktreten der verfeinerten Klassen hängt offenbar auch die uns oft abschreckende Formenroheit der späten Antike zusammen. Riegl hat gewiß recht, wenn er die ganz auffällige Gleichgültigkeit der spätantiken Kunst gegen die Proportionen des menschlichen Körpers dem Umstande zuschreibt, daß man eben vor allem das Charakteristische suchte und deshalb einseitig wurde. Aber wären noch verfeinerte Kreise mit gesicherter Überlieferung vorhanden gewesen, so hätten sie sich solche Verstöße gegen ihr besseres Wissen eben nicht gefallen lassen. Man braucht sich ja nur zu erinnern, aus welchen Kreisen die späteren Kaiser selbst hervorgegangen sind. Es scheint eben auch in der Kunst- und Kulturentwicklung immer nötig zu sein, daß man beim Vorschreiten in einer Richtung bereits Erreichtes hinter sich läßt. Wäre man in späterer Zeit immer noch ganz auf dem Standpunkte etwa der offiziellen mittleren Kaiserzeit geblieben, nämlich auf dem der blinden Bewunderung überlieferter Schönheit, so hätte wahrscheinlich überhaupt keine aussichtsreiche Weiterentwicklung stattfinden können. Die Gleichgültigkeit gegen herkömmliche Schönheit war nötig, wenn man sich überhaupt dem Banne

---

[1] Sie gefunden zu haben ist eben das ungemeine Verdienst Alois Riegls, insbesondere in seinen „*Stilfragen*“.

der Überlieferung entziehen wollte. Natürlich werden wir diese „Formlosigkeit" — denn das ist sie mehr als Unschönheit — auch in der Textilkunst bemerken.

Die Wandlung der griechischen Kunst in sich ändert aber natürlich auch ihr Verhältnis zur fremden Kunst, und zwar nach beiden Richtungen hin. Einerseits kann die dem Massenempfinden entsprechende griechische Kunst nun eher auf jene Völker wirken, die selbst auf ähnlichem Standpunkte der Kultur stehen, wie etwa die germanischen Völker,[1] anderseits können nun auch andere Völker mit Massenempfinden — es kommen wohl hauptsächlich die Asiaten in Betracht — ihrerseits auf die griechisch-römische Kunst einwirken; denn die beiden Kulturen stehen jetzt einander nicht mehr grundsätzlich getrennt gegenüber.

Für manches, dem das Griechentum jetzt zustrebt, mochte das Ausland, das nie individualistisch gewesen war und vielleicht manches Alte als Volkskunst fortführte, besser vorbereitet sein als der engere griechische Kulturbereich selbst; denn hier galt es, starke Reste alter Weltanschauung zu überwinden. So bildet sich in Armenien ja auch früher, als im griechisch-römischen Reiche selbst, eine christliche Ordnung des Staatswesens aus.

Und so mag auch manche Kunstäußerung des Auslandes dem neuen griechisch-römischen Empfinden wie ein klarer Ausdruck dessen erschienen sein, was man selbst erstrebte, und man nahm es mit Freuden auf.

Aber wenn die späte Antike nun auch Fremdes aufnehmen konnte, so ist dies doch nur eine Folge der inneren Entwicklung, die erst die Möglichkeit zur Aufnahme des Fremden geschaffen hat.[2]

◎ ◎ ◎ ◎

---

[1] Vgl. des Verfassers Aufsatz: *„Die spätrömische Kunstindustrie . . ."* in „Kunst und Kunsthandwerk" (Wien, 1902), Seite 84 ff.

[2] Die hier vertretene Auffassung des Wandels der spätantiken Kunstentwicklung mag manchem wie eine Art Kompromiß zwischen zwei, heute scheinbar unvereinbar einander gegenüberstehenden Anschauungen erscheinen. Aber das Kompromiß hat nicht erst der Verfasser, das Kompromiß hat die geschichtliche Entwicklung selbst geschlossen. Wir müssen uns doch endlich an den Gedanken gewöhnen, daß in der Kunstentwicklung ebenso wenig, wie in der politischen oder auf irgend einem anderen Gebiete menschlicher Tätigkeit jemals ein Prinzip allein geherrscht hat. Die Entwicklung besteht immer darin, daß zwischen einander widerstrebenden Prinzipien ein ununterbrochener Ausgleich stattfindet; doch muß die Linie des Ausgleiches immer die Richtung ändern, da die jeweilige Stärke der gegeneinander wirkenden Kräfte immer wechselt. — Die Anschauungen Franz Wickhoffs und Alois Riegls, die den inneren Wandel der späteren und spätantiken Kunst erstarrten Lehren gegenüber zuerst klar gemacht haben, erscheinen nur dann einseitig, wenn man sie mißversteht. Einseitig war die alte „Barbarentheorie", wie sie bis vor Kurzem ganz allgemein aufgefasst wurde; einseitig wäre es aber auch, an die Stelle der Barbaren einfach den Orient zu setzen.

Die immerwährende Wiederholung ist so recht der Ausdruck des Unendlichkeitsgefühles der späten Antike, des Dranges, aus sich selbst hinauszugelangen; zugleich ist sie die Verleugnung der Individualität, der scharf umschriebenen Erscheinung. Die Symmetrie ist Aufgeben der Individualität und zugleich Wiederholung und Hinweis auf das nur in der Vorstellung, flächenhaft-visionär, sich Wiederholende im Gegensatze zu dem plastisch Isolierten der klassischen Zeit, während diese gerade den abgeschlossenen Raum betont und die Fläche aufheben will.

Das ist der Unterschied: die Völker vor der klassischen Zeit der Griechen kannten, von ganz vereinzelten Personen abgesehen, noch keine Individualität, der einzelne war nur Massenteilchen. Dann kam eine Zeit, wo weithin im Mittelmeergebiete zahllose Individuen eines erlesenen Volkes sich eigenartig auszuleben vermochten. In der späten Antike wuchs aber der einzelne geistig über sich selbst hinaus, in die Unendlichkeit. Vielleicht waren es gerade die großen Beschränkungen, die jede fortgeschrittene Gesittung der äußeren Betätigung des einzelnen auferlegt, welche in dem so hoch entwickelten spätantiken Menschen den Drang nach geistiger Unbegrenztheit, nach Aufgehen in der Unendlichkeit weckten.

Die deutliche Versinnlichung der tragenden, lastenden oder bloß abschließenden Teile, die in den Bauten der klassischen Zeit so entschieden vorgenommen wurde, mußte der späteren Zeit als etwas Bedrückendes, Beengendes erscheinen. Die Säulenkapitäle in Ravenna und Konstantinopel zeigen nicht mehr emporstrebende Blätter, die unter der Last sich zurückbiegen und doch elastisch standhalten, sondern unendliche, geometrische Musterungen oder schwache Erinnerungen an das Pflanzenmotiv, das eigentlich nur als Musterung der Fläche beibehalten ist; die Bogen setzen nicht mehr scharf ab, die Simse sind ganz geschwunden oder auch zu Rippen geworden, über welche sich flächenhafte Muster hinziehen.

Man kann sagen, die späte Antike und ein großer Teil des Mittelalters hat, so wie heute noch Ostasien, eine Architektur überhaupt nicht gehabt, wenigstens nicht in unserem Sinne; sie haben keine wirkliche Raumkunst, denn sie leugnen die Grenze des Raumes.

Diese Zeiten haben in gewissem Sinne auch keine Malerei, wenn man darunter die in der Fläche räumlich wirkende Wiedergabe der Außenwelt versteht, und vollends keine Plastik; dafür haben sie aber eine Gesamtkunst, wie keine andere Zeit sie aufzuweisen hat. Und man darf wohl auch sagen, daß eine altchristliche Kirche erst dann zur vollen Wirkung gelangte, wenn ein Gregorianischer Hymnus mit seinen erhaben-einfachen Weisen sie durchhallte.

Der Zentral- und Kuppelraum ist das Ideal der späten Antike, aber nicht wegen seiner Geschlossenheit, die wir noch bei dem klar gegliederten Hadrianischen Umbau des Pantheons in Rom als Hauptsache erstrebt finden, sondern wegen des Ausstrahlenden, möchte ich sagen, das man dem Zentralbau zu geben vermag; immer neue Bogenstellungen, Kuppeln und Halbkuppeln kann man, wie bei San Vitale, um den Kern legen und den Raum so ins Schrankenlose hinausfluten lassen. Gesprenkelte oder farbig geäderte Marmor- und Porphyrsäulen, bunter Plattenbelag, funkelnde Mosaiken mit tausendfachen, unberechenbaren Lichtblitzen machen den Raum förmlich vibrieren; die in älterer Zeit blauen, später goldenen oder gleichmäßig gemusterten Hintergründe lassen in erhabener Ruhe, gleich Visionen erscheinende Gestalten wie aus einer anderen Welt auftauchen, in der die Gesetze des irdischen Raumes keine Geltung haben.

Der strahlende Glanz ist nicht nur der Prunksucht entsprungen; er soll alle irdische Schwere aufheben. Das Leuchtende, Glänzende ist für uns untrennbar von der Vorstellung eines über- und außerirdischen Daseins. Durch alle Kunstleistungen der späten Antike geht ja ein prickelndes, flimmerndes Leuchten und Glänzen. Im Figurenrelief werden lichte und dunkle Stellen dicht aneinander gerückt; im Kerbschnitt des Metalles, im Email, im farbigen Glase werden naturgemäße Mittel erkannt, Ähnliches zu erreichen.

Recht bezeichnend für das Streben der auslaufenden Antike nach unendlicher Musterung und flimmernder Wirkung der Ebene ist die Bedeutung, die das Schuppenmuster erlangt; man vergleiche den Mantel des Mannes auf Tafel 13 c. Ein ziemlich frühes Beispiel, die Gewölbemalerei in einem Arcosolium der Domitilla-Katakomben[1], zeigt, daß die Schuppen auch einzeln reich gemustert sein konnten.

Die Weberei mußte von der Zeit an hervortreten, da die unendliche Musterung und das Streben nach zitterndem Glanze das Übergewicht erlangt hatte.

◎ ◎ ◎ ◎

Der Mangel der Weberei, besonders bei einfacheren Hilfsmitteln, die Formen nämlich nicht so klar und die Farben nicht so scharf getrennt zu geben als etwa die Gobelinarbeit, störte nicht mehr, nachdem man sich gewöhnt hatte, den Hauptwert auf das allgemeine Flimmern und Fluten von Form und Farbe zu legen.

[1] Nach Wilpert, „*Die Malerei der Katakomben Roms*“ (Freiburg i. Br. 1903), Tafel 28, schon aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhundertes.

Das Zerteilen der Flächen und Farben in kleine Punkte, wie es bei der Weberei naturgemäß sich ergibt, war kein Mangel mehr; vielleicht war es sogar ein Vorzug geworden.

Es ist ja gewiß kein Zufall, daß man nun das Mosaik für den Wandschmuck so sehr bevorzugt. Solange es sich darum handelte, in der Wanddekoration klare und deutliche Formen und Farben von einem möglichst ruhigen Hintergrunde abzuheben, wie es bei den meisten Wandflächen in Pompei oder bei römischen Gräbern früherer Kaiserzeit der Fall war, solange war die Freskotechnik die entsprechende; den Forderungen der neuen Zeit war sie aber wenig gewachsen. Da brauchte man ein Gefunkel leuchtender Punkte. Und, was im großen das Mosaik, das war im kleinen der Schmelz im Kirchengerät und Goldschmucke.

Der hl. Johannes Chrysostomus ruft einmal klagend aus: „Jetzt bewundert man nur die Goldschmiede und die Erzeuger der Stoffe!" Diese Zusammenstellung ist sehr bezeichnend; den geheimnisvollen Farbenzauber, den man suchte, bot der Goldschmied mit seinen Emails und der Weber mit seinen Stoffen. Ihre Werke waren wichtiger als die der Bildhauer und Maler.

Die klassische Zeit der Antike war, wie wir sahen, höherer Entwicklung der Weberei nicht günstig; nun sind alle Vorbedingungen für sie geschaffen: die Kunst ist visionär, unkörperlich, flächenhaft geworden und damit ist der vielleicht flächenhaftesten der Künste überhaupt, der Textilkunst, eine ganz neue Stellung zu Teil geworden.

Die Vorliebe für unendliche Wiederholung des Musters und für Symmetrie kann von der Weberei so naturgemäß befriedigt werden wie von keinem anderen Zweige des Kunstgewerbes;[1] auch die mosaikartige, flirrende Wirkung ist ihr eigen — und die Seide kann alles im höchsten Glanze darstellen.

Mit dem Hervortreten der Seidenweberei beginnt also tatsächlich ein neuer Abschnitt der Textilentwicklung, aber nicht deshalb, weil man ein

---

[1] Bei der Gobelinarbeit bietet die Symmetrie kaum irgend einen technischen Vorteil. Wenn also auch bei Gobelinarbeiten die Symmetrie gewahrt wird, beweist das nur, daß sie einem künstlerischen, nicht einem technischen Grunde ihre Pflege verdankt. — Übrigens darf man die technischen Erleichterungen, die die Symmetrie einer primitiven Weberei bietet, auch nicht überschätzen. Sie sind aber bereits bei einfacheren Arten des Zugstuhles vorhanden, wie schon aus der Abb. auf Tafel 2 hervorgeht; es wird das Zusammenfassen der Fäden natürlich erleichtert, wenn man es nur in umgekehrter Reihenfolge, nicht in ganz neuer Ordnung vorzunehmen braucht. — Bei den heutigen Maschinen mit Karten geht der Vorteil viel weiter, da gleichartige Karten, nur umgekehrt, verwendet werden können. Man wird dadurch verleitet, auch die Vorteile bei den früheren Vorrichtungen zu überschätzen.

neues Material verwendet, sondern man verwendet ein bereits bekanntes Material in reicherem Maße, weil man Neues erreichen will.

◎ ◎ ◎ ◎

Seidenstoffe kamen schon vor Alexander als sogenannte „medische Gewänder“ über Persien nach dem Westen.[1]

Seit dem Jahre 114 vor Christi Geburt wurde der Handel Vorderasiens, besonders Persiens mit China lebhafter, da damals, nach Angabe chinesischer Quellen, eine befestigte Karawanenstraße von China zur baktrisch-persischen Grenze angelegt wurde.[2]

In der griechisch-römischen Welt war aber sicher die Verbreitung der Seide noch lange sehr geringfügig.

Wie uns Lampridius im Leben des Heliogabalus berichtet, erregte dieser Kaiser auch dadurch unliebsames Aufsehen, daß er als erster ein ganzseidenes Gewand trug, während man sich bis dahin mit halbseidenen begnügt hatte. Von Alexander Severus heißt es bei demselben Schriftsteller: „Er selbst hatte wenige seidene Gewänder, ganzseidene trug er nie, halbseidene schenkte er niemals.“ Das war also am Anfange des 4. Jahrhunderts n. Chr.

Vom Kaiser Aurelian berichtet Flavius Vopiscus: „Ein seidenes Gewand hatte er weder selbst in seiner Garderobe, noch übergab er einem anderen eines zur Benützung. Als seine Gemahlin ihn bat, er möge ihr nur ein einziges seidenes Scharlachgewand gestatten, antwortete er: ‚Das sei ferne, daß man Fäden mit Gold aufwiege.‘ Ein Pfund Gold war damals nämlich gleich einem Pfunde Seide.“

Kaiser Tacitus (275 bis 276 n. Chr.) gestattete nach demselben Gewährsmanne nur den Frauen ganzseidene Gewänder.

Im Jahre 369 verbieten die Kaiser Valens und Valentinian das Weben und Verarbeiten von Seiden- und Goldstoffen außerhalb der Gynäceen, worunter man die mit der Hofhaltung verbundenen Werkstätten verstand; 406 wahrt Arcadius die Rohseide und Purpurseide ausschließlich seinem eigenen Gebrauche. Noch strenger ist ein Gesetz des Theodosius vom Jahre 424, durch das dem Kaiser nicht nur die Verwendung dieser Stoffe ausschließlich vorbehalten bleibt, sondern sogar angeordnet wird, daß ihm alle Purpurgewänder aus Privatbesitz abgeliefert werden.

Diese sich häufenden Verbote beweisen jedoch, wie alle Luxusverbote, wohl nur, daß der Gebrauch der verbotenen Ware eben wesentlich zugenommen hat. Ein wirkliches Gemeingut war die Seide aber offenbar noch

---

[1] Vgl. Richthofen, „*China*“ (Berlin 1877) I., Seite 443, 474.

[2] Richthofen a. a. O. I., Seite 448.

nicht geworden, sonst hätten die Herrscher nicht so hohen Wert darauf gelegt.

Außer China, das schon seit Jahrhunderten die Seidenzucht betrieb, das Geheimnis der Erzeugung aber ängstlich hütete, scheint bis in das 6. nachchristliche Jahrhundert nur das angrenzende Khotan Seide erzeugt zu haben; angeblich war dieses Land durch Vermittlung einer chinesischen Prinzessin, die einen Fürsten des Landes geheiratet und die chinesischen Grenzwächter zu täuschen verstanden hatte, in den Besitz des Geheimnisses gelangt.[1]

Nach Friedrich Hirth[2] kam die Seide besonders aus dem Norden und Nordwesten Chinas und wurde über Zentralasien und das Parthergebiet an den Persischen Meerbusen und dann weiter zu Schiffe an das Rote Meer gebracht; hier ward ein Teil am ägyptischen Gestade verladen und nach Alexandrien versendet, der größere aber ging über Petra nach Syrien und Phönizien. Für die Feststellung dieser Wege finden sich Anhaltspunkte schon in chinesischen Annalen des Jahres 98 n. Chr.

Der direkte Seeweg von China in das Gebiet des Roten Meeres beginnt erst 166 n. Chr., zu einer Zeit, da eine furchtbare Pest in Babylonien und Zentralasien den Landverkehr unmöglich machte. Dieser Seeweg, den zuerst Syrer gewagt hatten, wurde später von Arabern und Persern weiter benützt.

Hirth nimmt an, daß von 166 n. Chr. an der Schwerpunkt der Handelsverbindung zwischen Ostasien und dem Mittelmeergebiete in diesem Seeverkehre lag[3]; doch spricht dagegen, daß — wenigstens für Seide — die Verordnungen Marc-Aurels, Theodosius' I. und II., Justinians immer nur die persischen Handelsplätze erwähnen. Es kam jedenfalls noch ein großer Teil der Seide den Landweg über Persien.

In der Seidenbearbeitung spielte offenbar Syrien mit dem alten Textillande Mesopotamien die wichtigste Rolle. Die Syrer waren ja das Hauptindustrie- und Handelsvolk des griechisch-römischen Weltreiches; sogar in den chinesischen Quellen werden Glas, Metalle, Spezereien und auch Stoffe als Einfuhrgegenstände aus Syrien erwähnt.[4] Und zwar wird im besonderen von „Vorhängen, goldgewirkt auf purpurnem Grunde",

---

[1] Vgl. Francisque-Michel, „*Recherches sur le commerce . . . des étoffes de soie . . .*", *Paris 1852-52*, Ernest Pariset, „*Histoire de la soie*", Paris 1862 und 1865, Wilhelm Heyd „*Geschichte des Levantehandels im Mittelalters*", Stuttgart 1879, F. Hirth, „*Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*", München 1896 und das angeführte Werk von Richthofen.

[2] „Zur Geschichte des antiken Orienthandels" in den „*Chinesischen Studien*" (München und Leipzig 1890) Seite 1 ff.

[3] Hirth a. a. O., Seite 19.

[4] Hirth a. a. O., Seite 13.

Goldstickereien, Stoffen in fünf und neun Farben, Stoffen aus „wilder Seide", aus Pflanzenfasern (Baumwolle), aus Asbest und den Fäden der Byssusmuschel erwähnt.[1]

Bei der staatlichen und wirtschaftlichen Feindseligkeit, die zwischen Persien und Byzanz sich herausgebildet hatte, erschien es zweckmäßig, an den wenigen Orten, die an der griechischen Grenze persischen Kaufleuten zugänglich waren, den Ankauf der Seide durch byzantinische Zolleinnehmer besorgen zu lassen; ein Teil der Ware wurde an die kaiserlichen Werkstätten (Gynäceen) in Konstantinopel geliefert, wo die Sklaven des Hofes daraus kostbare Gewänder erzeugten, ein anderer gelangte zum Selbstkostenpreise an selbständige Unternehmer.

Justinian besonders suchte sich der Vermittlung durch die Perser zu entledigen. Eine Zeit wurden seine Bemühungen durch jene Umwälzungen im asiatischen Handel gefördert, die, durch das Vordringen eines Türkenstammes hervorgerufen, die Seide, wie es scheint, vorübergehend den Weg nördlich um das Schwarze Meer nehmen ließen.

Entscheidend, wenn auch nicht unmittelbar, so doch für die Folgezeit, wurde aber die Einführung der Seidenzucht selbst im Mittelmeergebiete, ein Ereignis, das gleichfalls noch in Justinians Regierungszeit fällt. Nach den Berichten von Prokop und Zonaras waren es griechische Mönche, die in Stäben Eier der Seidenraupe, wahrscheinlich aus dem Lande Khotan, mitgebracht hatten.

Trotzdem Justin II., der Nachfolger Justinians, 568 einer türkischen Gesandtschaft alle Stadien der Seidenerzeugung vorführen konnte, müssen wir aber wohl annehmen, daß es noch Jahrzehnte brauchte, bis die Mittelmeererzeugung mit der chinesischen Einfuhr in ernsthaften Wettbewerb treten konnte.

Die Ungeduld Justinians, der sich wohl in der besten Absicht bemühte, die Seidenweberei in Byzanz zu monopolisieren, schadete zunächst nur, da zahlreiche Weber des Reiches es vorzogen, nach Persien zu wandern, wo ihnen das aus China kommende Rohmaterial anstandslos zur Verfügung stand.

Andere griechische (oder vielmehr syrische und mesopotamische) Weber waren auch schon gewaltsam von Schapur II. (um die Mitte des

---

[1] Über den Byssus, siehe Hirth, a. a. O., Seite 13 und 14. Die „Koïschen Gewänder", die schon Plinius erwähnt, sind nach Hirth aus dichteren, chinesischen Seidenstoffen hergestellte, gazeartige Gewebe, die anscheinend aus dem Mittelmeergebiete auch wieder nach China zurückgelangten. — Die Farben der syrischen Stoffe nach chinesischen Quellen, siehe bei F. Hirth „*China an the Roman Orient*" (Leipzig 1885), Seite 255.

4. Jahrhunderts)[1] nach seinen siegreichen Feldzügen in Mesopotamien und Syrien nach Persien versetzt worden. Die Seidenerzeugung in Tuster, Sus und anderen persischen Orten wurde noch in später Zeit auf griechischen Ursprung zurückgeführt.

Der sasanidische Hof gehörte ja zu den prachtliebendsten, die es jemals gegeben. Als der griechische Kaiser Heraklius 627 das persische Königsschloß Dastagerd eroberte, fand er dort außer großen Mengen Seidenmateriales ganzseidene Gewänder, Stickereien, Teppiche und andere Luxuswaren in ungeheueren Massen.

◎ ◎ ◎ ◎

Es ergibt sich nun die Frage, ob aus dem Osten in den griechisch-römischen Kulturbereich außer dem Seidenmateriale auch fertige Stoffe eintraten und welchen Einfluß diese allenfalls gewannen.

Wir müssen zunächst festhalten, daß, wie bereits gesagt, für die spätantike Seidenindustrie innerhalb des griechisch-römischen Kulturbereiches offenbar Syrien das wichtigste Gebiet war. Es ist aber auch sicher, daß in Syrien die griechisch-römische Kunstsprache während des Kaiserreiches fast unbedingt gesiegt hatte. Allerdings müssen wir immer unterscheiden zwischen dem eigentlichen, westlichen Syrien, und dem östlichen, mesopotamischen Teile; in diesem wird das Griechentum jedenfalls bei weitem nicht so in die Tiefe gedrungen sein wie in jenem. Auch wurde der mesopotamische Teil durch vorübergehende und dauernde Eroberungen der Perser den Griechen verhältnismäßig früh entfremdet.

Die Bedeutung der Syrer in Handel und Gewerbe währt noch lange; im 6. und 7. Jahrhunderte nehmen sie selbst in Gallien auf diesen Gebieten eine herrschende Stellung ein.

Wir wollen hier nun zunächst auf einige erhaltene Stoffreste hinweisen, die sich vollkommen oder in der Hauptsache aus der antiken Überlieferung allein erklären lassen.

Es wäre hier vor allem der Rest eines Seidengewebes im Schatze der Kathedrale von Angers zu erwähnen, den wir auf Tafel 8 c wiedergeben, sowie ein anderer aus einem Reliquiare in Sitten (daselbst d).[2]

Diesen Stoffen nicht ferne stehen offenbar auch die Wollgewebe mit Darstellungen von Jagden und Tierkämpfen auf Tafel 20 und 21, und wir dürfen ihnen auch die Worte des Bischofs Asterios von Amaseia gegen-

---

[1] Nicht Schapurs I. (241—272), wie gewöhnlich berichtet wird. Vgl. Karabacek „*Über einige Benennungen* . . .“ Seite 20, und Strzygowski im Jahrbuche der kgl. preußischen Kunstsammlungen 1903, Seite 171.

[2] Vgl. „Anzeiger für Schweizer Geschichte und Altertumskunde“, 1857, Seite 33 ff.

überstellen. Wir geben den bemerkenswerten Ausspruch des Bischofs, der etwa 410 n. Chr. starb, in der Übersetzung Bruno Keils (nach Strzygowski *„Rom oder der Orient?“* Seite 116):

„Und noch eine zweite Klasse ist in ihrem Herzen voll von Bewunderung für die gleiche Eitelkeit; nein, in noch höherem Maße üben diese Menschen das Schlechte; denn nicht einmal in den angegebenen Grenzen halten sie ihr törichtes Trachten. Eine Art nichtiger und überkünstelter Webekunst haben sie erfunden, welche durch Verschlingung von Faden und Einschlag Wesen und Werte der Malerei nachahmt und aller Lebewesen Gestalten den Kleidern einzeichnet.“ (Nach dieser Beschreibung kann man natürlich ebenso gut an eine gobelinartige Handweberei denken.) „Mit dieser Kunst bringen sie das farbenprangende, mit unzähligen Bildern verzierte Gewand für sich wie für ihre Weiber und Kinder zustande und schließlich ist es doch nur Spielerei und nichts Ernstes von Schaffen . . . Wenn sie sich nun also angetan sehen lassen, werden sie wie angemalte Wände von den Begegnenden beschaut, auch umschwärmen sie wohl die Kinder auf der Straße, lachen sich gegenseitig an, zeigen mit den Fingern nach den Bildern auf den Kleidern, laufen ihnen nach und lassen lange nicht ab von ihnen. Da gibt es Löwen und Panther und Bären und Stiere und Hunde, Wälder und Felsen und Jäger und die ganze Naturschilderei der Malerei. Wirklich, man könnte zu dem Glauben kommen, die Malerei wäre nicht nur dazu da, dieser Männer Häuser und Wände zu schmücken, sondern auch ihre Kleider und die Mäntel darüber. — Wer jedoch von euch reichen Männern und Frauen fromme Einsicht in etwas üben wollte, der machte sich aus der heiligen Geschichte eine Auswahl und überwies sie dem Weber zur Darstellung. Er nahm ihn selbst da, unseren Gesalbten, im Kreise seiner Jünger und jedwede Wundertat, wie die Erzählung sie berichtet. Da sieht man das Hochzeitsmahl in Galiläa und die Wasserkrüge, und wie der Gebrechliche auf den Schultern sein Bett trägt, wie der Blinde mit dem Kote geheilt wird, wie die Frau mit dem Blutflusse den Saum des Kleides (Christi) ergreift, wie die Sünderin hin zu den Füßen Jesu sinkt, wie aus dem Grabe Lazarus zum Leben wieder zurückkehrt. Und indem sie dieses tun, glauben sie fromm zu sein und in Gott gefällige Gewänder sich zu kleiden. Wollen sie meinen Rat hören, so sollen sie diese Kleider verkaufen und dafür ehren, was Gott nach seinem Bilde lebend schuf . . .“

◎ ◎ ◎ ◎

Auch von solchen Stoffen mit Darstellungen religiösen Inhaltes sind uns Beispiele erhalten, so ein Seidenstoff mit einer reihenweise ange-

ordneten Darstellung aus der Geschichte des ägyptischen Josef und erklärenden griechischen Inschriften (Tafel 17 b) oder die Heilung des Wassersüchtigen in einem im Wachsdeckverfahren ausgeführten Stücke (Tafel 19).

Aber ein anderes Stück ist hier von besonderer Wichtigkeit. Das berühmte Gewebe mit der Darstellung eines Löwenkämpfers, vielleicht eines Herakles oder Simson, das sich in mehreren Resten, heute in verschiedenen Sammlungen vorfindet.[1] Wir bieten auf Tafel 18 eine farbige Abbildung des im Österreichischen Museum bewahrten Stückes, das in Farbe und Zeichnung sehr gut erhalten ist; an anderen Stücken ist allerdings deutlicher zu erkennen, daß sich die Streifen genau unter- und übereinander wiederholen (Tafel 17 a). Die Streifenanordnung ist ja immer die nächstliegende, wenn es sich um die Füllung ganzer Flächen handelt (vgl. Tafel 9 b). Im allgemeinen Schema nähert sich das Stück also den uralten Wirkereien, wie wir sie schon auf griechischen Vasenbildern vor der klassischen Zeit finden; in der Einzeldurchbildung ist die Verschiedenheit dagegen gewiß außerordentlich groß.

In der Zeichnung fällt uns trotz der symmetrischen Anordnung der sich wiederholenden Figuren die noch klassische Auffassung der Körperverhältnisse auf. An die letzte Antike erinnern eigentlich nur die weitaufgerissenen Augen. Auch der Naturalismus in der Darstellung der Rosenranke in den geschwungenen Bändern ist sehr bemerkenswert.

Diese etwas harten, aus Stichbogen gebildeten Bänder finden schon in einigen pompejanischen Linienführungen ihr Vorbild; ähnlich ist auch der obere Streifen des Berliner Danielstoffes, der wohl nicht bloß verzogen ist (Strzygowski, *„Orient und Rom“*, Seite 102, Tafel IV).

Die Isolierung der einzelnen Gruppen ist durch die fast klammerartig wirkenden Bogen wohl angedeutet, aber nicht eigentlich durchgeführt; auch hierin kann man gegenüber den später zu besprechenden streng isolierenden Kreisformen ein früheres Entwicklungsstadium erkennen.

Auffallend ist die starke Farbigkeit des Stoffes, die übrigens auch die früher erwähnten Stücke kennzeichnet, und vielleicht noch mehr die eigentümliche, zunächst sorglos erscheinende Austeilung der Farben.

Technisch ist der Stoff als Köper durchgeführt. Die rote Kette ist dünn und ohne Bedeutung für die farbige Erscheinung. Die Zeichnung und Flächenfärbung wird nur durch den Schuß gebildet, und es ist

---

[1] Bock (vgl. Mitteilungen der Zentralkommission 1860, Seite 87 ff.) fand an fünf verschiedenen Punkten Reste dieses Stoffes; in Kleinigkeiten weichen einzelne Stücke von einander ab.

bemerkenswert, daß einige Farben, so das Blau der Blumen unter den Löwen, auch an Stellen hervortreten, wo sie der Zeichnung nach gar nicht hingehören, zum Beispiele in den Schenkeln der Löwen. So ist auch wegen des grünen Obergewandes der größte Teil des Löwenkopfes statt gelb, wie der übrige Körper, grün ausgefallen und umgekehrt sind wegen des gelben Löwenkörpers die Spitzen des Mantels und der Teil am Gürtel gelb geworden; so setzen auch in den Rändern Grün und Blau und Blau und Gelb ganz unvermittelt aneinander. Zu den größten Schwierigkeiten der Weberei gehört es ja, wie gesagt, immer die richtigen Farben vor- und zurücktreten zu lassen; bei vielen Farben ist das nur durch Broschierungen möglich, die aber die Weberei wieder sehr komplizieren. Wie wir bereits sahen (Seite 9), half man sich deshalb, so lange man auf viele und deutliche Farben Wert legte, bisweilen auch durch Verbindung von Malerei mit Weberei. Bei durchgehenden Schüssen wie hier kann man das stellenweise, dem Muster widersprechende Vortreten von Fäden kaum vermeiden. Zur Modellierung der untersten Teile der Hinterfüße des Löwen zum Beispiel stand eben nur Blau, aber kein Braun zur Verfügung; denn ein brauner Schuß neben dem roten, weißen und blauen wäre zu viel gewesen.

Die Technik ist nicht nur unbeholfen, sondern das Wichtigste ist, daß man gar keinen Anstoß nahm, diese Unbeholfenheit zu zeigen. Die noch klassischer empfindende, frühere Zeit hat ja nicht zum wenigsten eben aus diesem Grunde die gobelinartige Arbeit so bevorzugt; bei ihr hat man solche Fehler nicht zu fürchten.

Aber vielleicht empfand man das jetzt gar nicht mehr als Mangel. Wir brauchen uns nur den blauen Streifen in der Halshöhe des Löwen anzusehen. Die blauen Linien hier, die auch an den linken Vorderpranken des Tieres und in den Faltenlinien des Gewandes auftreten, scheinen zunächst gar keine Begründung zu haben; denn der Löwe wird doch kein Halsband getragen haben. Man hätte eigentlich in der ganzen Linie kein Blau einzuführen gebraucht. Aber jeder Beobachter wird empfinden, daß das Blau hier einen ganz besonderen, künstlerischen Zweck verfolgt. Dieses Blau befindet sich so ziemlich in derselben Entfernung von dem oberen Blau des Randes, wie die blaue Linie der Blumen und der unteren Löwenpranken von dem unteren Rande; der ganze Hauptstreifen wird dadurch so ziemlich in drei Schichten geteilt. Man wollte offenbar absichtlich die gleichmäßig gefärbten Flächen zerreißen; das Farbenempfinden hat bereits über das Formempfinden gesiegt. Durch diese rein künstlerisch berechtigten Farbenstreifen werden die Figuren sozusagen an die Ebene gebunden. Der Stoff ist also in jeder Beziehung ein Zeuge des Überganges vom eigentlich antiken in das mittelalterliche Empfinden, vom Plastischen in das Flächenhaft-Farbige.

Ich möchte hier auch auf die, allerdings viel spätere, Erwähnung eines gegenständlich ähnlichen Stoffes im Inventare von Sankt Paul zu London aus dem Jahre 1295 verweisen:[1]

„Item baudekynus rubeus, cum Sampsone constringente ora leonum, de dono Almarich de Lucy, pro anima G. d. Lucy."	*„Desgleichen ein roter Baldachinstoff mit Samson, der das Maul der Löwen zusammenpreßt, Geschenk des Almarich von Lucy zum Seelenheile des G. de Lucy."*

Vielleicht handelt es sich hier um eine alte Schenkung oder die Schenkung eines alten Stoffes. Nicht ausgeschlossen scheint auch zu sein, daß man einer ursprünglichen Tierkämpferdarstellung erst später die Deutung als Simson gab und sie als solche wiederholte.

◎ ◎ ◎ ◎

Es wären hier noch einige streifenförmig gemusterte Stoffe aus entschieden frühchristlicher Zeit zu erwähnen, die Strzygowski in seinem Werke *„Orient und Rom"* (Leipzig 1901), Seite 90 ff. abgebildet und eingehender besprochen hat. Allerdings sind die Ornamente dieser Stücke weder gewebt noch gestickt, sondern in dem mehrfach erwähnten Wachsdeckverfahren ausgeführt.[2]

Im Berliner Museum[3] findet sich ein Leinenstoff mit der Darstellung Daniels und einiger anderer Gestalten (Habakuk, Engel?), weiß auf rotem Grunde. Der Hauptstreifen, zu dem noch schmälere Begleitstreifen kommen, ist über einen Meter breit.

---

[1] Bock, *„Liturgische Gewänder"* III., Seite 172.

[2] Nach einem Stücke dieser Art im Österreichischen Museum kann man schließen, daß dieses Verfahren, das Plinius (*natur. historia* XXXV, 11, 42) als ägyptisch erwähnt und näher beschreibt, dem heute noch in Ostindien üblichen Batikverfahren ähnlich war; bei diesem wird die Musterung oder der Grund mit Wachs abgedeckt und der Stoff dann in Farbe getaucht. Dieser Vorgang kann mit ungleicher Abdeckung auch wiederholt werden, so daß durch zweimaliges Tauchen zum Beispiele vier Farben, nämlich zwei Farben, deren Mischfarbe und der ursprüngliche Grund sich ergeben. — Plinius läßt Derartiges auch durchblicken, hat aber das ganze Verfahren offenbar mißverstanden. — Da das Wachs, das zur Deckung verwendet wird, leicht springt, bilden sich durch Eindringen der Farbe in die Sprünge dünne Linien, die eine Art Marmorierung ergeben, ein Kennzeichen der Batiks, das auch unser ägyptisches Fundstück aufweist. — Nicht unwahrscheinlich dünkt es dem Verfasser, daß das Wachsdeckverfahren von Indien aus nach Ägypten gelangt ist; Handel zwischen den beiden Ländern fand ja seit uralter Zeit statt, und in keinem Lande scheint das Verfahren so eingewurzelt zu sein, wie in Indien. — Das Verfahren ist besonders für Baumwolle geeignet, die gleichfalls in Indien und Ägypten (hier vielleicht auch nicht ohne Zusammenhang mit Indien) besonders heimisch ist.

[3] A. a. O. Seite 91 ff. Tafel IV.

Vergleichbare Darstellungen Daniels in der Löwengrube finden sich im 6. Jahrhunderte, so daß man diesen Zeitraum ungefähr auch als Entstehungszeit für den besprochenen Stoff annehmen kann.

Verwandt sind Stoffe mit Darstellungen aus dem Leben Petri,[1] aus dem Leben Mosis und der mit Heilung des Wassersüchtigen[2] (vgl. Tafel 19).

Bei dem Stoffe mit der Darstellung Mosis[3] ist noch zu bemerken, daß die einzelnen Szenen durch senkrechte Streifen voneinander getrennt sind.

Auch das South-Kensington-Museum besitzt wichtige Stücke dieser Art[4]; nicht vergessen seien auch die von R. Forrer („*Die Kunst des Zeugdruckes*", Seite 10 ff.) gebrachten Arbeiten.

All diese im Färbeverfahren ausgeführten Stoffreste stammen aus ägyptischen Gräbern, in denen sie als Mumienhüllen dienten; doch scheinen sie hiezu erst verwendet worden zu sein, nachdem sie für andere Zwecke schon zu stark verdorben waren. Die außerordentliche Breite vieler dieser Streifen macht es nämlich wahrscheinlich, daß solche Stoffe ursprünglich als Kirchenvorhänge Verwendung gefunden hatten.

Wertvollere, für kirchliche Zwecke bestimmte Vorhänge, wie der von Paulus Silentiarius in dem Festgedichte gelegentlich der Erneuerung der Sophienkirche (563 n. Chr.) geschilderte, waren offenbar entweder gestickt oder gobelinartig ausgeführt; in dem Vorhange der Sophienkirche war auch Seide und vermutlich Gold verwendet. Dem gegenüber erscheinen die oben erwähnten, gefärbten Leinenstücke als eine Art billigen Surrogates, und sind wohl auch in der Erfindung des Motives nicht originell.

◎ ◎ ◎ ◎

Außer den Stoffen mit freien, aber doch immer in Reihen verteilten Gruppen und denen mit geradezu streifenförmiger Anordnung finden wir auch andere mit kreisförmig umschlossenen Darstellungen, die gleichfalls entschieden spätantike Formensprache zeigen. Daß diese Anordnung in Kreisen der späten Antike entspricht, haben wir ja schon auf Tafel 10 a, c und Tafel 13 gesehen.

Wir verweisen zunächst auf den in Abb. f der Tafel 8 wiedergegebenen Seidenstoff, der einen Reiter auf einem Flügelpferde zeigt; die Darstellung ist wohl als ein spätantik-vorderasiatisches Sinnbild der Sonne aufzufassen. Über die technische Eigentümlichkeit, daß zur Ergänzung der Weberei noch Malerei zur Anwendung gelangte, wurde bereits gesprochen. Dieses Stück gehört eben offenbar auch noch jener früheren Zeit an, in der man auf größeren Farbenreichtum und feinere Tonung großen Wert legte.

---

[1] A. a. O. Tafel V., Seite 98 ff.

[2] A. a. O. Tafel VI und VII, Seite 104 ff.

[3] A. a. O., Seite 104 ff.

Auch vergleiche man den außerordentlich buntwirkenden Stoff auf Tafel 46c, der natürlich nicht vorkonstantinisch ist, wie sein erster Veröffentlicher meinte, aber zeitlich dem Simsonstoffe wohl nicht fern steht.

Weniger farbenreich, nur gelb auf purpurnem Grunde, ist ein Stoff mit einer Quadriga im Louvre (Tafel 45). Mit der Ornamentierung der Kreise vergleiche man die Randornamente des, auch farbig ähnlich gehaltenen, Einsatzstreifens auf Tafel 12a; dieser Einsatz zeigt eine ähnliche Form, wie wir sie schon auf Tafel 14a gesehen haben. Wir stehen also immer noch in einer Zeit, in der es unendliche und tektonische Muster nebeneinander gibt.

Für dieses Nebeneinanderbestehen abgepaßter (tektonischer) und unendlicher Muster ist es auch bezeichnend, daß Kreismuster, wie das auf Tafel 43, sich bisweilen, aus Stoffen mit unendlicher Musterung ausgeschnitten, in tektonischer Verwendung vorfinden. Ähnliches scheint übrigens auch bei Streifenmustern der Fall zu sein; schon Riegl[1] hat mit Recht hervorgehoben, daß sie vielfach als Teile unendlicher Musterung aufzufassen sind. Vielleicht kann man das ganz einfach daraus erklären, daß sie wirkliche Ausschnitte aus unendlichen Musterungen darstellen (vgl. Tafel 13b); wenn sie in Gobelinarbeit in Wolle ausgeführt sind, haben wir, wie bereits erwähnt, wohl bloß an billigeren Ersatz für ausgeschnittene und aufgenähte Seidenstreifen zu denken.

In dem Streifen auf Tafel 12a sehen wir zum Teile frei angeordnete Figuren, zum Teile ganz symmetrische; die Stücke auf Tafel 46a und c zeigen dagegen vollste Symmetrie, die wir übrigens auch beim Simsonstoffe erkannten. Man vergleiche auch die Gesamtanordnung, sowie die Zwickelfüllungen und Randornamente des unteren Stoffes auf Tafel 40.

Also auch in Bezug auf die Symmetrie stehen wir mit Arbeiten wie dem Streifen auf Tafel 12a in einer Zeit deutlichen Überganges.

Auffällig für ein Werk der griechisch-römischen Kulturwelt sind die Steinböcke außerhalb der Kreise im Quadrigastoffe; man wird dieses Motiv, wenn man von älteren griechischen Werken herkommt, wohl kaum erwarten. Es mag hier wie bei der Darstellung auf Tafel 13c schon fremder Einfluß vorliegen, ebenso bei der (Seite 13) erwähnten Kathedra des Bischofes Maximianus.

Nebenbei sei hier auf eine Kleinigkeit hingewiesen, welche deutlich zeigt, wie sehr diese späte, visionär empfindende Kunst sich in Einzelheiten der primitiven wieder nähert. Ich möchte sagen, es ist nicht mit offenen, sondern geschlossenen Augen gesehen in Erinnerungen und Visionen;

---

[1] Besonders „*Spätrömische Kunstindustrie*“ Seite 41.

daher sind die Gestalten auch nach ihrer Wichtigkeit verschieden groß und von verschiedenen Standpunkten, richtiger Erinnerungspunkten, aus festgehalten. Die Räder des Wagens auf Tafel 45 mit ihrer endlos langen Achse könnten auf einer Vase um das Jahr 1000 v. Chr. kaum verwundern.

Kreisdarstellungen mit Eroten sind nicht selten;[1] im Berliner Museum findet sich ein Seidenstoff aus Achmîm mit zwei nackten Tänzerinnen. Ein Stoff mit zwei Göttern (Dioskuren?) auf Säulen, denen Stieropfer dargebracht werden, ist auf Tafel 44 a dargestellt, ein ähnlicher wird im Museum zu Lyon verwahrt.[2] Vielleicht geht die Zweizahl bloß auf die Symmetrie zurück.

Einen Stoff mit zwei symmetrischen, ganz antik gehaltenen Jägern in Kreisen bietet Strzygowski a. a. O. Seite 168.

Alle erhaltenen Stoffe dieser Art aufzuzählen, ist hier natürlich unmöglich und wäre auch nutzlos, da jeder Tag neue bringen kann.

Es wurden bisher nur solche Stoffe besprochen, bei denen vor allem das Figürliche den Eindruck bestimmt, weil bei ihnen die Herkunft aus dem griechisch-römischen Kulturkreise auf den ersten Blick offenbar wird. Es sei hier noch der auf Tafel 36 b wiedergegebene Stoff hervorgehoben, den man nach der Formensprache wohl als ägyptisch-griechisch bezeichnen kann. Es scheint ein religiöses Festschiff auf dem Nil dargestellt zu sein. Beachtenswert ist die volle Symmetrie und das Nebeneinander von strenger Stilisierung und einem gewissen Naturalismus, besonders in den etwas unorganisch angeordneten Früchten.

◎ ◎ ◎ ◎

Ehe das rein Dekorative der erwähnten und anderer antiker Stoffe eingehender besprochen wird, mögen nun einige Stoffe Erwähnung finden, die im Gegensatze zu den früheren gerade durch das Figürliche sofort die fremde Entstehung klar werden lassen.

Von ganz besonderer Wichtigkeit zur Beurteilung der altpersischen Weberei ist der auf Tafel 41 wiedergegebene Seidenstoff, den zuerst Alexander Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst (1898 Sp. 225 ff.) abgebildet und besprochen und dann Ferdinand Justi in seinem Aufsatze „*Die Jagdszene auf dem sasanidischen Prachtgewebe*“ (daselbst 1898, Sp. 361 ff.) von einem neuen Gesichtspunkte aus eingehend gewürdigt hat.

Dieser Seidenstoff, als Köper ausgeführt, ist eines der größten und reichsten erhaltenen, alten Gewebe; die Runde sind 82 *cm* breit und

[1] Vgl. Forrer a. a. O., Tafel II.

[2] Vgl. Fischbach „*Ornamente der Gewebe*“, Tafel 3 A.

90 *cm* hoch. Es sind übrigens noch mehrere, diesem ähnliche Stoffreste erhalten. [1]

Die verhältnismäßige Häufigkeit des Musters und die Variationen beweisen vor allem die Wichtigkeit des Motives.

Nach Ferdinand Justi bezieht sich die dargestellte Jagdszene auf ein Abenteuer des als Jäger berühmten sasanidischen Prinzen Bahram Gor (d. h. Wildesel), der 420 – 438 König war.

Die Kleidung des dargestellten Reiters, besonders der parthische Helm mit flatternden Bändern, die knappen Beinkleider, die verschnürten Halbstiefel: alles ist echt persisch und gleicht am meisten der Tracht des Prinzen auf dem Felsenbildwerke in Naksch-i-Rustam bei Persepolis (Ker Porters *„Travels in Georgia, Persia etc.“* London 1821, pl. 22).

Der Prinz Bahram Gor durchbohrte einmal einen Löwen und einen Wildesel zugleich, und dieses Ereignis ließ er nach Tabari (†923) in einem seiner Gemächer abbilden. Die große Bedeutung, die man dem Jagdabenteuer des Prinzen beilegte und die sich in dessen Beinamen ausspricht, erklärt sich jedenfalls nur aus den religiösen Vorstellungen der Perser, denen die Jagd, als Tötung ahrimanischer Tiere, eine religiös verdienstliche Tat ist. Man vergleiche auch die Szene auf Tafel 39 b.

Als Vorbild für die Darstellung der Tiergruppe sieht Ferdinand Justi die alte hieratische Darstellung der Erwürgung des Stieres durch den Löwen an der Treppe in Persepolis an. Steinbock und Widder, die an der Palme des Stoffes hinanklimmen, werden von ihm mit den entsprechenden Tieren, die sich auf den alten, vorderasiatischen Siegelsteinen zu beiden Seiten des „Lebensbaumes“ finden, verglichen. Die Palme wird als Umgestaltung dieses alten vorderasiatischen Motives erklärt, des Wunschbaumes (indisch Kalpadruma)[2]; der Baum steht auf der stilisierten Darstellung eines

---

[1] Das Stück in St. Kunibert in Köln ist größer als das im Berliner Kunstgewerbe-Museum und als das berühmte Pallium auf der Innenfläche der hinteren Altartüre in St. Ambrogio zu Mailand. Letzteres Stück ist bis auf die Farbe und einige unbedeutende Abweichungen mit dem Kölner Stoffe identisch; der Berliner Stoff stimmt auch in der Farbe fast völlig überein. Der Stoff in St. Kunibert hat dunkelblauen Purpurgrund; die meisten Figuren und Ornamente sind hellgelb, zum Teile rötlich-bräunlich und an vereinzelten Stellen (Blattumrandungen) mattgrün. In dem Mailänder Stoffe sind Ornament und Figuren meist weißlich, zum Teile hellrot auf grünlichem Grunde; ein zweiter, entsprechender Stoffrest in Köln (in St. Ursula) hat entschiedenes Gelb, dagegen lebhafteres Rot und entschiedenes Grün. — Es ist dies eine sehr bezeichnende Eigentümlichkeit der alten Stoffe, daß sie in mehrfachen Varianten vorkommen; je einfacher die Webevorrichtungen sind, desto freier kann man natürlich bei der Arbeit vorgehen.

[2] Ähnliche Ansichten hatte schon Artur Martin in den *„Mélanges d'archéologie“* (vgl. Tafel 39 a) geäußert und Karabacek, *„Susandschird“*, Seite 152.

Berges, wie sie gleichfalls noch lange der orientalischen Kunst eigen bleibt. Auch die Vögel in und über dem Baume entsprechen bestimmten iranischen Überlieferungen.

Einen ganz anderen Stofftypus zeigt uns Tafel 40. Man betrachte zunächst das obere, den größeren Teil der Fläche einnehmende Stück; wir sehen hier symmetrisch um einen Baum geordnet die Gestalt eines gekrönten Reiters auf phantastischem Flügeltiere; der Reiter wendet sich gegen ein steinbockähnliches Tier. Von dem Baume langt eine Gestalt herab. Dieses Motiv möge man besonders beachten, da es sich später noch häufig findet. In einem zweiten, kleineren Streifen darüber sind laufende Steinböcke (?) um einen kleinen Baum geordnet, und in einem dritten laufende Löwen, die sich auch unten wiederholen, so daß wir uns über die ganze Ornamentierung des Stoffes Rechenschaft geben können.

Karabacek und Lessing halten diesen Stoff für original sasanidisch, Smirnov für eine innerhalb der byzantinischen Grenzen oder in Mesopotamien unter arabischer Herrschaft ausgeführte, jedenfalls nachsasanidische Arbeit.[1]

Daß wir in den genannten Stücken persische Arbeiten vor uns haben, kann wohl überhaupt keinem Zweifel unterliegen, und der bloße Umstand, daß sich die Reste in uralt-europäischem Besitze gefunden haben, beweist allein, daß persische Stoffe bereits früh in die griechisch-römische Welt eintreten. Bei der schon früher hervorgehobenen Bedeutung der persischen Seidenindustrie kann uns das auch nicht wundernehmen.

◎ ◎ ◎ ◎

Ehe wir hier aber auf das Verhältnis der persischen zu den griechisch-römischen Stoffen näher eingehen, wollen wir zunächst die naheliegende Frage zu beantworten suchen, ob nicht auch aus dem eigentlichen Heimatland der Seide, aus China, schon in spätantiker Zeit fertige Stoffe in das Mittelmeergebiet gelangt und dort erhalten sind. Denn vermutlich wird bei Figurenstoffen der ostasiatische Charakter sich besonders deutlich aussprechen.

Bis vor kurzem kannte man gar keinen altchinesischen Figurenstoff. E. Deshayes verwies 1902 in einer Konferenz des *„Musée Guimet“* zuerst auf zwei Stücke dieser Art, die sich im Horiuschi-Tempel in Nara (Japan) erhalten haben.[1]

---

[1] Vgl. Strzygowski a. a. O., Seite 150. Der Katalog der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902 (Nr. 518) nennt den Reiter Chosroës II., Karabacek (*„Susandschird“* Seite 78, Anmerkung 36) Jazdegerd III., der $63^{2}/_{3}$ bis $65^{1}/_{2}$ n. Chr. herrschte.

[2] Vgl. auch Strzygowski a. a. O., Seite 171.

Wir bringen die Abbildung des einen auf Tafel 42.[1] Dieser Stoff wurde wahrscheinlich im Anfange des 7. Jahrhundertes von China oder Korea nach Japan gebracht. Der Zusammenhang mit der persischen Arbeit auf Tafel 41 ist wohl nicht zu verkennen. Doch ist die Darstellung im einzelnen sichtlich chinesisch ausgestaltet; die Kleidung ist deutlich chinesisch und die schwertartigen Formen an den Beinen der Pferde entsprechen wohl auch altchinesischer Pferdeausrüstung[2].

Gegenüber der sonst so engen Anlehnung an die vorderasiatische Kunst fällt der rein chinesische Charakter des Mittelbaumes auf. Denn hier zeigt sich nicht nur eine äußerliche Verschiedenheit wie in den Gewändern, sondern eine ganz andere Naturauffassung; diese Pflanze ist ausgesprochen chinesisch. Eine solche Darstellung wäre nicht nur in Vorderasien, das immer streng stilistisch dachte, sondern auch im griechisch-römischen Gebiete, insbesondere in der Spätzeit, durchaus unmöglich.

Die Stärke der ostasiatischen Kunst bestand seit Alters in der unbefangenen, liebevollen Naturauffassung, ihre Schwäche im Mangel struktiven Denkens, architektonischen Gliederns.

Hierin war Ostasien immer auf die westlichen Länder angewiesen.

Wir können heute als sicher annehmen, daß zur Zeit der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 25 n. Chr.) griechische Kunst entweder über Baktrien oder das nördliche Zentralasien Einfluß auf die chinesische Kunstentwicklung gewinnt. Vorher scheint es in der chinesischen Kunst, wie bei den meisten primitiven Kunstvölkern, in der Hauptsache nur geometrische und Tierornamente gegeben zu haben; jedenfalls wird die Ranke, die Riegl wohl zwingend als rein griechische Erfindung nachgewiesen hat, erst damals nach China gekommen sein. In der Tat kann man gerade bei den chinesischen Ranken mit ihren Palmettenmotiven noch durch Jahrhunderte den griechischen Ursprung deutlich erkennen.

Nach dem Ende der zweiten Han-Dynastie (221 n. Chr.) nimmt die Verbreitung des Buddhismus, der schon im 1. Jahrhunderte von Indien aus eingedrungen war, außerordentlich zu und wirkt fortdauernd bis in das 9. Jahrhundert hinein, in dem dann ein stärkerer Rückschlag stattfindet. Mit dem Buddhismus treten nun, außer einem eigentümlichen Gefühlsleben,

[1] Das zweite chinesische Stück ist dem Verfasser leider unbekannt. Strzygowski sagt von ihm: „Bei dem zweiten *„Tissu foukoutchi“* ist die chinesische Art besonders in den ornamentalen Füllungen zwischen den Kreisen sehr deutlich ausgeprägt.“ Nach den weiteren Andeutungen ähnelt es dem Stücke auf Tafel XX, Nr. 35 der *„Histoire de l'art du Japon, publiée par la commission impériale du Japon à l'exposition de Paris 1900“* (Paris s. a.).

[2] Die Kopfbedeckung wird allerdings auch für persisch gehalten und ist tatsächlich der auf Tafel 39 b sehr ähnlich.

das der ostasiatischen Kunst bis dahin fehlt, auch indische Kunstelemente ein, und, da Indien selbst einige griechische Einflüsse erfahren hatte, auch indirekt wieder griechische; doch waren diese in Indien bereits sehr umgearbeitet worden.

Stoffe sind aber, wie schon oben (Seite 23) gesagt, als direkte Vorbilder aus Vorderasien, besonders Syrien, fortdauernd nach Ostasien gelangt.[1]

Aus dem Stücke auf Tafel 42, wie aus allgemeinen kunstgeschichtlichen Betrachtungen, empfangen wir jedenfalls den Eindruck, daß China in jener Zeit dem Mittelmeergebiete künstlerisch noch kaum etwas zu geben hatte, es wäre denn etwa ein größerer Naturalismus der Einzelformen. Aber gerade diesen Naturalismus aufzunehmen, war das Mittelmeergebiet in jener Zeit durchaus nicht vorbereitet.

Auch die später zu besprechenden japanischen Stoffe (Tafel 103 b, d) werden noch den Einfluß Vorderasiens auf Ostasien zeigen.

Von Ostasien her ist ein Einfluß auf die Formensprache des Mittelmeergebietes also wohl nicht oder nur in sehr beschränktem Maße erfolgt.[2]

Immerhin mögen einzelne Motive früh durch ostasiatische Stoffe nach Vorderasien und in das Mittelmeergebiet gelangt sein (vgl. besonders Seite 40, Anmerkung 2, auch Seite 44, Anmerkung 1 und 2).

◎ ◎ ◎ ◎

Dagegen kann eine gewisse Wechselbeziehung zwischen Syrien, Persien und Byzanz, die schon nach den oben angeführten allgemeinen Erwägungen nicht unwahrscheinlich ist, wohl nicht geleugnet werden.

Doch müssen wir immer zwischen dem Gegenständlichen und der Kunstform unterscheiden.

Altreligiöse Vorstellungen Vorderasiens, auch des eigentlichen Syrien, und ihre Sinnbilder, wie Tieropfer und Tierkämpfe, tauchen ja schon früh im römischen Kaiserreiche wieder auf.

Wenn wir uns jedoch erinnern, welche Rolle die Tierhetzen in den spätantiken Schaustellungen spielten und wie beliebt sie auf Mosaiken

---

[1] Bemerkenswert ist die Vereinfachung des Kreisornamentes in dem besprochenen chinesischen Stoffe; der Kreis steht in deutlichem Widerspruche zu dem Reichtume der sonstigen Formen. Vorbilder des Schemas werden wir aber auch bei den vorderasiatischen Stoffen finden; vgl. Tafel 38 b.

[2] Strzygowski a. a. O. Seite 173 will allerdings eine bestimmte Art rautenförmiger Muster mit Mittelstück (etwa wie auf Tafel 30 b) auf China zurückführen; doch lassen sich diese Stoffe wohl auch ohne solchen Einfluß erklären. Das sind eben Formen, die sich immer und überall wieder bilden (vgl. Tafel 31 b, d und 32). Am ehesten mochten aber die geometrisch gemusterten Stoffe Ostasiens im Mittelmeergebiete unmittelbar Anerkennung finden.

waren, so werden wir nicht auf die Vermutung kommen, daß alle Tierkämpfe und Jagddarstellungen erst den Orientalen entlehnt sein mußten; aber jedenfalls wurde ihre Darstellung gerade auf Stoffen durch die Verbreitung orientalischer Gewebe auf griechisch-römischem Gebiete gefördert.

Allenfalls mag auch bei dem auf Tafel 46 a abgebildeten Stoffe, der einen griechischen Kaiser auf der Löwenjagd zeigt, die Wahl des Motives dem Wunsche entsprungen sein, den persischen Prunkstoffen ein Gegenstück gegenüberzustellen.

In manchen Fällen, wie bei dem Stoffe auf Tafel 44 b, d, ist kaum zu entscheiden, ob man eine Gestalt griechischer oder persischer Vorstellung vor sich hat; so denkt F. X. Kraus an Amazonen, während andere von Parthern sprechen.

Der Stoff auf Tafel 43 mag syrisch sein, nicht ohne persische Einwirkung. Von dem Stücke auf Tafel 46 c war schon die Rede, und es lag kein Grund vor, bei ihm an fremde Einflüsse zu denken.

Besonders weit entfernt von der klassischen Auffassung scheinen uns die Stoffe mit bloßen Tierdarstellungen ohne menschliche Gestalten zu stehen; sie sind in zwei Haupttypen nachzuweisen, Tierdarstellungen in Kreisen und solchen ohne Kreise; die ersteren sind häufig, die letzteren anscheinend immer symmetrisch um einen Mittelpunkt geordnet.

Auf Tafel 38 b bringen wir ein interessantes Beispiel.[1] Tafel 37 b zeigt uns, woher das Motiv stammt; der Hippokamp scheint ein beliebtes Dekorationsmotiv der ganzen mehr oder weniger von Griechenland beeinflußten Kunst zu sein. Daß die Griechen die Gestalt wohl selbst altorientalischen Vorstellungen entnommen hatten, ist hier belanglos; bei Tafel 37 b handelt es sich offenbar um den bereits griechisch gewordenen Typus, der aber in den zu besprechenden Stoffen wieder in spätantiker oder asiatischer Weise rückgebildet erscheint.

Das auf Tafel 37 b abgebildete Stück steht der naturalistischen Auffassung der klassischen Zeit noch nahe, der spätere Stoff (38 b) ist schon viel abstrakter und schematischer gehalten. Besonders bemerkenswert ist auch, daß der Körper mit einer ihm ganz fremden Musterung bedeckt ist.

Dieses Projizieren ganz verschiedener Erinnerungsbilder auf- und ineinander bleibt der Kunst durch das ganze Mittelalter erhalten. Es ist jeder unklar denkenden Periode eigen, ob sie nun wirklich oder nur scheinbar primitiv ist, ob sie phantastisch ist, weil sie noch nicht zur

---

[1] Dieses Stoffmuster ist in mehreren, in Einzelheiten voneinander abweichenden Exemplaren erhalten. Vgl. Artur Martin in den „Mélanges d'archéologie" 1853, Seite 142, Allan Cole *„Ornament on European Silks"* (London 1899), Seite 31 und Schlumberger *„L'Épopée byzantine"* (Paris 1900), II., Seite 33.

Klarheit gelangt ist, oder weil sie sich freiwillig in den Zauber des Dämmerlichts flüchtet.

Das Ineinander-Verarbeiten abstrakter und naturalistischer Motive finden wir auch spät noch in Ostasien und anderseits in der Rokokokunst Europas; in diesem Falle ist es allerdings ein ganz bewußtes.

Das auf die Massenempfindungen herabgestimmte Griechentum brauchte die Anregung zu solcher Auffassung also keineswegs erst aus dem außergriechischen Oriente zu beziehen; doch mag dieser wieder fördernd gewirkt haben. Anderseits scheint es ganz klar, daß das große Palmettenmuster in dem Tierkörper (Tafel 38 b) auf griechische Überlieferung (Tafel 16 d, f) zurückgeht; es ist eben ein stetes Hin- und Herfluten der Motive, in alter Zeit nicht anders als in neuer.

Ein Relief in einem Torwege des königlichen Palastes zu Kermanchah aus der Zeit Chosroës' II. (Anfang des 7. Jahrhundertes) zeigt auf der Schabracke des königlichen Pferdes fast genau dasselbe Muster (vgl. Tafel 38 a). Doch braucht man das Motiv deshalb keineswegs für ausschließlich persisch oder persischen Ursprungs zu halten. Bewiesen wird nur, daß das Stoffmotiv, und zwar in ähnlicher formeller Durchbildung, wie bei dem Stoffe auf Tafel 38 b, zur angeführten Zeit auch in Persien vorhanden war.

Mit dem besprochenen Stoffe scheint auf den ersten Blick der auf Tafel 37 a wiedergegebene in näherer Beziehung zu stehen. Er befand sich in der Sammlung des D. Francisco Miguel y Badía in Barcelona.[1]

Die Flügelpferde in den untersten Kreisen sind weder für persische noch für griechisch-syrische Arbeiten auffällig; man vergleiche die in einem japanischen Tempel erhaltene, aber offenbar vorderasiatische Metallkanne auf Tafel 39 c. Wir haben hier (wie schon auf Tafel 8 f) wohl als Sinnbilder der Sonne gedachte Rückbildungen des griechischen Pegasus vor uns, der seinerseits allerdings selbst wieder auf altorientalische Vorstellungen zurückgeht.[2] Man beachte wieder die Ornamentierung des Tierkörpers auf dem Stoffe.

Auffälliger als die Flügelpferde sind die Elefanten, die sonst weder in der griechisch-römischen noch in der persischen Kunst Bedeutung erlangt haben, wenn sie auch nicht ganz fehlen.[3]

---

[1] D. José Pascó, der Verfasser des „*Catalogue de la Collection des Tissus anciens de D. Francisco Miguel y Badia*" (Barcelona 1900), zu Tafel 16, Nr. 49, hält das Stück allerdings für „orientalisch-byzantinisch" aus dem XII. bis XIII. Jahrhunderte.

[2] Die Flügelpferde mögen in China aber als das chinesische gütige Tier „Khi-lin" aufgefaßt worden sein.

[3] Man darf die Darstellung auf Tafel 37 b nicht für einen Gegenbeweis halten, da hier der Elefant als Kriegstier, nicht als Ornament dargestellt ist.

Man würde ihre Darstellung eher in Indien und in dem buddhistischen China suchen, da der Elefant eines der wichtigsten heiligen Tiere des Buddhismus ist. Vielleicht darf man bei diesem Stücke also wirklich chinesischen Einfluß annehmen, da ja auch bei den Stoffen die Wirkung eine wechselseitige sein konnte. Bemerkenswert ist auch die freiere Gestaltung des raumfüllenden Baumes jenseits der Elefanten; sie ließe sich aber auch uas syrischer Überlieferung allein erklären. [1]

Für das Schema der symmetrischen Tierdarstellungen mit Mittelstück ist die bereits besprochene persische oder wohl richtiger mesopotamisch-syrische Kanne (auf Tafel 39 a) sehr bezeichnend. Daß der Baum einer in der gräzisierten Kunst, aber nicht in der Volksvorstellung zurückgedrängten, altasiatischen Religionsvorstellung entspricht, ist wohl nicht zu bezweifeln; wir müssen uns eben auch erinnern, daß das neupersische Reich nicht bloß in einem politischen und territorialen Kampfe gegen Griechenland-Rom steht, sondern auch dessen Einflüssen gegenüber im Innern eine Stärkung der alten Überlieferungen, besonders auf religiösem Gebiete, bedeutet. Doch konnte das Schema, das sich zur Raumfüllung sehr gut eignet, wohl auch dort Nachahmung finden, wo man ihm religiösen Sinn nicht beilegte. So sehen wir bei dem erwähnten Stoffe auf Tafel 37 a den Baum nur dort, wo das Tier allein nach seiner Gestalt zur Füllung des Kreises nicht recht geeignet war; in den anderen Fällen ist er weggeblieben. Natürlich ist auch das pflanzliche Motiv über dem Greifen auf Tafel 38 b nur als Raumfüllung anzusehen.

Wenn wir also auch früher schon symmetrische Vogeldarstellungen mit pflanzlichen Mittelstücken gesehen haben, die sich allein aus griechisch-römischer Kunstentwicklung erklären ließen (wie auf Tafel 8 e, 9 b, e), so darf doch nicht verkannt werden, daß in den Pflanzenmotiven der anscheinend späteren Stoffe, wie etwa dem auf Tafel 46a, etwas ganz anderes darinsteckt. Es ist vielleicht auch kein Zufall, daß bei einem Teile der symmetrischen Jagd- und anderen Darstellungen diese Baummotive im Mittel fehlen und daß die Stoffe gerade dann keine oder geringe Verwandtschaft mit den persischen zeigen, so daß in dem Fehlen des Baumes vielleicht ein Kriterium zur Bestimmung der Stoffe liegt; man vergleiche Tafel 43, 44 c, d, 44 a, b, sowie 46 c. Aber gewiß kommen, schon infolge des gegenseitigen Einflusses, auf beiden Seiten beide Typen vor; dieses Kriterium darf man also nur mitsprechen lassen, wenn auch andere Gründe in eine gewisse Richtung lenken.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] Man erinnere sich an die teilweise sehr freien Pflanzenformen im Kodex des Rabula.

Wir haben früher schon bei den Figurenstoffen erwähnt, daß es auch Gruppenanordnungen ohne Kreise bloß in Streifen gibt, und daß diese Art sich vielleicht schon früher ausgebildet hat, als die mit Kreisen; denn diese haben wohl erst mit der zunehmenden Bedeutung des unendlichen Rapportes in der griechisch-römischen Kunst ihre vorherrschende Stellung erlangt.

Auf Tafel 40 haben wir drei Streifen wechseln sehen, von denen einer Figuren und Tiere, die anderen beiden aber bloß Tiere umfaßten. Wenn uns auch vielleicht kein ganz alter Stoff mit bloßen Tierstreifen erhalten ist, so mag es doch auch früh schon solche gegeben haben oder es haben sich später, unter dem Einflusse des figurenfeindlichen Islam, die Nebenstreifen, wie wir sie etwa auf Tafel 40 sehen, allmählich zur Hauptsache entwickelt; man vergleiche die Tafel 88 und die byzantinischen Gegenbeispiele auf Tafel 51 und 52.

Für ein früheres Vorkommen reiner Tierstreifen könnten auch einige ostasiatische Nachklänge des Motives sprechen, falls sich die japanischen Datierungen, wie wir glauben, bewahrheiten sollten.

Man sehe die Beispiele auf Tafel 103b, d. Es sind dies um das Jahr 700 n. Chr. in Japan angefertigte Nachahmungen chinesischer Stoffe; die japanischen Gewebe sind, nebenbei bemerkt, im allgemeinen dicker und weicher als die chinesischen, da der Faden weniger gedreht ist. Die chinesischen Vorbilder selbst stehen aber offenbar unter vorderasiatischem Einflusse, was auch die japanischen Gelehrten[1] empfinden.

In dem einen Falle sind die Mittelstücke anscheinend Pfauenfedern, im anderen fratzenhafte Köpfe, die übrigens auch in dem ersteren Stücke, neben den Elefanten, vorkommen.

Was nun die scheinbaren Pfauenfedern betrifft, so möchte ich sie am liebsten für Flammen halten, wie sie gewöhnlich hinter den Buddhastatuen aufzüngeln und in verwandter Art auch auf der später zu besprechenden Tafel 103 c zu finden sind.[2] Die Fratzen lassen sich aus der chinesischen Kunst sehr wohl erklären.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] *„Histoire de l'Art Japonais"*, Seite 62.

[2] Ich erinnere mich auch, im Museum zu Lyon unter den Seidenstoffen aus Antinoë einen gesehen zu haben, dessen Muster mir damals als eine nach oben ausgefranste, einem geschlossenen Lotos ähnliche Palmette erschien, zu welchem Eindruck besonders auch die beiden Voluten unten beitrugen. Im Innern, glaube ich, finden sich drei Kreise, was an Tafel 103 c erinnerte. Die anscheinend fransenartig aufstehenden Enden sind wohl Flammen. — Es ist also in hohem Grade wahrscheinlich, daß wir in dem Lyoner Stoffe entweder eine direkt ostasiatische Arbeit oder die vorderasiatische griechische?) Nachahmung einer solchen vor uns haben. Es würde dies zu-

Daß man den Figuren und Tierdarstellungen solche Bedeutung beimaß, kann nicht verwundern; jede dem Massenempfinden entsprechende Kunst bevorzugt gegenüber dem pflanzlichen Ornamente, das mehr sensitivem Geschmacke entspricht, die kräftiger zur Einbildungskraft sprechende Tier- und Menschendarstellung.

Tier und Mensch wirken illustrativ deutlicher — und die illustrative Bedeutung ist für das Massenempfinden immer wichtiger als die rein künstlerische — es lassen sich an sie aber auch leichter geheimnisvolle Gedanken anknüpfen, wie sie dem Gemüte der Masse immer Bedürfnis gewesen sind.

Rein geometrische Musterungen gibt es daneben natürlich immer, denn auch sie sprechen als reines, aber kräftiges Linienspiel — ich möchte sagen, wie primitive Musik — zu dem Empfinden der Masse; darum ist auch das Pflanzenwerk, wo man es beibehielt, besonders als Rosette, in der strengen Stilisierung fast zur geometrischen Form geworden.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir müssen gewiß auch annehmen, daß Kreismuster mit bloß pflanzlicher, dann aber streng stilisierter, oder mit rein ornamentaler Füllung vorkamen, ja wohl die häufigeren waren.

Ein bemerkenswerter Stoff im *Musée Guimet* zu Paris (Tafel 23) wurde bereits erwähnt. Das Stück ist in Färbe- (Wachsdeck-) Verfahren ausgeführt und zeigt dichtes, ziemlich krauses Rankenwerk, in dem versetzte Kreise ausgespart sind; in der Mitte jedes Kreises ist ein Blumenkorb dargestellt. Das ganze Motiv scheint in seinem Naturalismus noch recht früh zu sein.

Abstrakter wirken bereits die zahlreichen Darstellungen auf spätantiken Diptychen (Tafel 13) oder die Stücke auf Tafel 31 a, c.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wollen nun die schriftliche Überlieferung bezüglich der Stoffe nach der Mitte des ersten Jahrtausendes vergleichen und gehen damit zugleich auf eine etwas spätere Zeit über.

Das häufig dem Bibliothekar Anastasius zugeschriebene *„Liber pontificalis“*, das neuerdings von Duchesne (Paris 1886 und 1892) herausgegeben und zuletzt von Stephan Beißel auf die Erwähnungen von Stoffen und Stickereien[1] hin genauer untersucht worden ist, bietet besonders für die Zeit nach der Wahl Papst Zaccharias' X. (741)

---

gleich auch dafür sprechen, daß die japanischen Datierungen der ostasiatischen Stoffe auf Richtigkeit beruhen. Leider konnten Photographien der Lyoner Funde aus Antinoë nicht erlangt werden.

[1] Zeitschrift für christliche Kunst, 1894, Sp. 357 ff.

bis zum Tode Nikolaus' I. (867) kunstgeschichtlich sehr wertvolle Nachrichten.

Die Bedeutung zahlreicher Ausdrücke des Papstbuches ist allerdings noch nicht mit Sicherheit festzustellen.

Bemerkenswert ist, daß die Erwähnungen des Papstbuches sich ausschließlich auf Altarbehänge und Kirchenvorhänge beziehen; irrtümlicherweise haben allerdings manche Forscher, auch bedeutenden Rufes, den Ausdruck *„vestis"* mit „Kirchengewand" übersetzt, während er in der Quelle sicher „Altarbekleidung" bedeutet.

Josef Braun hebt dagegen in seinem Werke *„Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung"* (Freiburg i. Br. 1897) Seite 19, Anmerkung 3, mit Recht als *„höchst beachtenswerten Umstand"* hervor: *„daß nirgends im Liber pontificalis . . . die Schenkgabe liturgischer Kleider an Kirchen erwähnt wird. Wohl hören wir, wie die Päpste in einzig dastehender Weise die römischen Basiliken und sonstige Gotteshäuser bedenken, aber unter den zahllosen Altargeräten, Schaustücken, gottesdienstlichen Einrichtungsgegenständen, Behängen, Decken, Altarverhüllungen (vestes) aus edlem Metall und den prächtigsten Stoffen findet sich nirgend ein liturgisches Gewand genannt. . . . . Daß derselbe* (der Liber pontificalis) *nicht von einer Schenkung liturgischer Kleider berichtet, erklärt sich wohl durch den Umstand, daß damals die Beschaffung der nötigen Sakralgewänder den einzelnen Klerikern selbst, nicht der Kirche oblag."*

Aus dem letzteren Umstande wird man wohl auch schließen dürfen, daß die kirchlichen Gewänder selbst meist noch verhältnismäßig einfach waren. Dafür sprechen auch die erhaltenen Abbildungen; die Kasel zum Beispiel, die Bischof Maximianus auf dem Mosaik zu S. Vitale in Ravenna trägt, ist ganz schmucklos, während das Gewand des Kaisers neben ihm den bereits besprochenen reichen Einsatz aufweist.

Die Alba, die übrigens noch im 9. und 10. Jahrhunderte nicht nur kirchliche, sondern auch weltliche Tracht ist, erscheint noch auf Monumenten des 11. Jahrhunderts zumeist schmucklos.[2]

Sehr häufig finden sich im Papstbuche die Ausdrücke: *„in orbiculis"* (in Kreisen), *„cum orbiculis"*, *„rotae"*, *„rotae siricae"* (Räder, syrische Räder).

Wir führen, nach Beißel und zum Teile nach Bock,[1] folgende Stoffbeschreibungen an:

---

[1] Vgl. Braun a. a. O. Seite 22, 29, 152.

[2] *„Liturgische Gewänder"*, III., Seite 193.

„*Vestis cum chriphis et unicornibus.*“ — „*Ein Altarbehang mit Greifen und Einhörnern.*“

„*Vestis cum leonibus.*“ — „*Ein Altarbehang mit Löwen.*“

„*Vela serica leonata.*“ — „*Seidene ‚gelöwte‘ Vorhänge.*“

Der Ausdruck „*gelöwt*“ spricht wohl für die Häufigkeit gerade des bezeichneten Motives.

„*Vela alexandrina habentia homines et caballos.*“ — „*Alexandrinische Vorhänge mit Menschen und Pferden.*“

„*Vestis de olovero habens aquilas.*“ — „*Ein ganz seidener Altarbehang mit Adlern.*“

„*Vela cum aquilis.*“ — „*Vorhänge mit Adlern.*“

„*Vela de fundato habentia leones.*“ — „*Vorhänge aus ‚grundiertem‘*[1] *Stoffe mit Löwen.*“

„*Velum de olovero habens in medio hominem cum caballo.*“ — „*Ein Vorhang aus Ganzseide, in der Mitte ein Mann mit Pferd.*“

Das ist jedenfalls ein Vorhang mit einem eingesetzten, quadratischen Stücke.

„*Vela de olovero 10, habens unumquodque eorum anates.*“ — „*10 ganzseidene Vorhänge, jeder mit Enten.*“

„*Vestis de fundato, habens leones cum grifis*“ . . . — „*Ein Behang aus ‚grundiertem‘ Stoffe mit Löwen und Greifen.*“

„*Vestis de fundato, habens leones cum arboribus.*“ — „*Ein Behang aus ‚grundiertem‘ Stoffe mit Löwen und Bäumen.*“

„*Vela de chrisochlabo quasdam picturas habentia in modum griphorum, cornua in frontibus picta.*“ — „*Vorhänge von Goldstoff, der einige Bilder in der Art von Greifen mit Hörnern an der Stirne aufweist.*“[2]

„*Vestis rubea cum caballo albo, habentia alas . . .*“ — „*Ein roter Altarbehang mit einem weißen Flügelpferde.*“ *(Vgl. Tafel 37 a und 177 b.)*

---

[1] „*Fundatum*“ wird gewöhnlich übersetzt „*Stoff mit Goldgrund*“ (vgl. Du Cange, „*fundatum*“); doch scheint der Ausdruck den Sinn zu haben: „*mit (in Gold) gemustertem Grunde*”. „*Funda*“ scheint ein Kopfnetz der Frauen zu bedeuten; man könnte darnach bei „*fundatum*“ an einen Stoff mit netzähnlichem Grundmuster denken. Vgl. Tafel 31 c. Vielleicht bedeutet „*fundatum*“ auch einen Stoff, dessen Grund im Gegensatz zum Hauptmuster noch Farbe in Farbe (damastartig) gemustert ist.

[2] Man vergleiche Tafel 38 b, wo die Ohren allenfalls für Hörner gehalten werden konnten. Auch mag sich das spätere Einhorn nur durch das Mißverständnis älterer Darstellungen ergeben haben. — Vielleicht deutet „*pictura*“ *(Gemälde)* auf Stickerei hin; doch heißt es sonst in solchem Falle direkt „*acupictile*“ *(mit der Nadel gemalt)*.

„Velum rubeum cum avicellis diversis. . .“

„Ein roter Vorhang mit verschiedenen Vögeln.“

„Vestis de tyreo cum periclisin de fundato cum storia de elefantis.“

„Ein tyrischer Altarbehang mit einer Borte aus ‚grundiertem‘ Stoffe mit Darstellung von Elefanten.“

„Velum alexandrinum habens fasanos.“

„Ein alexandrinischer Vorhang mit Fasanen.“ [1]

„Cortina alexandrina mirae pulchritudinis, habens historiam pavonum, portantium desuper homines et aliam aquilarum rotarumque et avium cum arboribus.“

„Ein alexandrinischer Vorhang von außerordentlicher Schönheit mit einer Darstellung von Pfauen, die über sich Menschen tragen, und einer anderen Darstellung von Adlern, Kreisen und Vögeln mit Bäumen.“ [2]

Auch Bäume und Rosetten in Kreisen sind erwähnt, so:

„Vela alexandrina, ex quibus unum habens rotas et rosas in medio et aliud arbores et rotas.“

„Alexandrinische Vorhänge, von denen einer in der Mitte Kreise und Rosetten und der andere Bäume und Kreise hat.“

Den oben gebrauchten Ausdruck „tyrisch“, der auch sonst sehr häufig vorkommt, kann man nach dem oben Gesagten (Seite 23) wohl buchstäblich nehmen; „alexandrinisch“ bedeutet an einigen Stellen vielleicht nur, daß eine Stoffart besonders über Alexandrien gehandelt wurde. Doch gab es in Ägypten offenbar auch heimische Weberei von einer Formensprache, die sich mit der syrischen nicht vollständig zu decken brauchte; vgl. Tafel 36. [3]

---

[1] Sollte bei diesen „Fasanen“, die doch wohl naturalistisch dargestellte Vögel waren, vielleicht ostasiatischer Einfluß anzunehmen sein? Ein späteres Beispiel vgl. auf Tafel 114 d.

[2] Vielleicht ist auch bei diesen „Männern auf Pfauen“, zu denen ein Gegenstück auf Seite 47 erwähnt ist, an Nachahmung ostasiatischer Stoffe zu denken, die ihrerseits wieder indische Motive verarbeiten. Man vergleiche den vierhändigen Sarasvati, der auf einem Pfau reitet, bei M. Maindron *„L'art indien“* Paris 1898 Fig. 54. Auch wären unmittelbare indische Einflüsse, insbesondere durch batikartige Stoffe, aber auch durch andere kunstgewerbliche Arbeiten, nicht von vorneherein von der Hand zu weisen. Primitive oder primitiv gewordene Zeiten nehmen fremde Motive ja mit einer gewissen scheuen Verehrung auf, wie sie auch fremde Götter nicht leugnen, sondern geheimnisvoll umdeuten.

[3] O. Wulff hebt in der Besprechung von D. Ainalows Werke *„Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst“* im Repertorium für Kunstwissenschaft 1903 Seite 38 hervor: *„In ikonographischer Beziehung ist freilich nicht zu vergessen, daß im 6. Jahrhundert auch Ägypten sicher unter syrischem Einflusse steht“*; doch brauchen selbst damals die Kunstformen nicht völlig gleich gewesen zu sein.

Wir sind nun auch in der glücklichen Lage, einige solche Stoffe zu besitzen, die sich mit Beschreibungen des Papstbuches wohl vereinen lassen und, auch nach den sonstigen Merkmalen, dieser Zeit anzugehören scheinen.

Im „*Liber pontificalis*“ finden wir im Leben Gregors IV. (†844) die Erwähnung:

„*Velum oloverum habens historiam imperatoris.*“	„*Ein ganzseidener Vorhang mit der Darstellung des Kaisers.*“

Wir dürfen dabei wohl an Stücke, wie die bereits früher erwähnten, auf Tafel 45 und 46a, denken. [1]

Im Leben des Papstes Gregor IV. heißt es auch:

„*fecit vestem de tyrio habentem historiam Danielis.*“	„*Er ließ einen Altarbehang aus tyrischem Stoffe mit der Darstellung Daniels anfertigen.*“

Man vergleiche Tafel 46 b und 47; das Stück auf Tafel 47 stammt aus dem Grabe der heil. Walpurgis, das wahrscheinlich seit dem 9. Jahrhunderte nie geöffnet wurde. Man beachte auch besonders das Ornament, das die Herkunft aus der Antike noch deutlich zeigt, zugleich aber auf die weitere Entwicklung hinweist (Tafel 44 b).

Von den übrigen religiösen Gegenständen, die im Papstbuche als Stoffschmuck erwähnt werden, seien folgende hervorgehoben: die Geburt Mariä, die Verkündigung, Christi Geburt, der Tod der unschuldigen Kinder, Christi Taufe, die Brotvermehrung, der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Himmelfahrt Mariä, zahlreiche Szenen aus der Apostelgeschichte, die Martyrien und Glorien der Heiligen.

Auch Stoffe dieser Art sind uns erhalten.

Sehr wichtig ist das auf Tafel 48 b abgebildete Stück, das in Sens als Reliquienhülle gefunden wurde und jetzt im Schatze der Kathedrale daselbst verwahrt wird. E. Chartraire hat es in der „Revue de l'art chrétien“ 1897 (Spalte 227 ff.) eingehend behandelt.

Das Gewebe besteht aus einfarbigem Leinen; der Grund ist glatt, das Muster ist aus lose gelegtem und welligem Faden gearbeitet und springt daher ziemlich weit aus dem Grunde hervor.

In den Hauptrunden, die etwas unregelmäßig (48 *cm* breit und 38 *cm* hoch) sind, ist offenbar die Himmelfahrt Mariä dargestellt, nach Chartraire die älteste erhaltene Darstellung dieses Gegenstandes.

---

[1] Bei den bereits hervorgehobenen Steinböcken des Stoffes auf Tafel 45 hat man jedenfalls vorderasiatische (persische) Einflüsse anzunehmen; doch sind sie natürlich nicht erst bei diesem Stücke hervorgetreten.

Maria schwebt als Orantin zwischen zwei Engeln mit riesigen Flügeln empor; unten befinden sich zehn Jünger, von denen zwei in geradezu ägyptisch-primitiver — aber auch der späten Antike eigener — Darstellungsweise, wie liegend, erscheinen. Es ist bei dem Hinausprojizieren innerer Visionen das Gefühl für Einheitlichkeit des Raumes eben ganz verloren gegangen. Dagegen ist die Symmetrie so vollständig, daß die Kreuze, welche die mittleren Jünger, gleich den übrigen, emporhalten, in eins zusammenfallen.

Wichtig für die Zeitbestimmung ist die Inschrift, die, dem Anfange eines liturgischen Textes entlehnt, in dem Inneren der Runde um die Hauptdarstellung herumläuft:

„Com transisset Maria mater domino de apostolis."	*„Da Maria, Mutter Gottes, von den Jüngern dahinging."*

Wort- und Buchstabenform deuten auf das 7. bis 8. Jahrhundert.[1]

Bei dem einfachen Materiale (Leinen) und den rohen Formen kann man wohl an eine Entstehung außerhalb der Hauptsitze der damaligen Kultur denken; vermutlich haben wir ein Erzeugnis der gegen den Osten weit zurückgeworfenen westlichen Mittelmeerhälfte vor uns.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Bestrebungen der Weberei und der Stickerei sind in dieser Zeit noch durchaus dieselben.[2]

Wir müssen nämlich annehmen, daß der Schmuck eines Teiles der in alten Quellen, besonders im Papstbuche, angeführten Stoffe in Stickerei ausgeführt war;[3] bei einigen ist es ausdrücklich gesagt, so bei folgenden:

„Vestes de fundato 3, habentes unam quidem tabulam acupictilem interclusam."	*„3 Altarbehänge von ‚grundiertem' Stoffe, jedes mit einem eingefaßten, gestickten Einsatze."*

[1] *„Com"* statt *„cum"* ist merovingisch; *„mater domino"* statt *„mater domini"* ist im 6. bis 7. Jahrhunderte, in Italien allerdings noch länger, im Gebrauch. Die liegende S-Form ist gleichfalls in merovingischer Zeit auf Münzen häufig; die Form des M entspricht dem 7. bis 8. Jahrhunderte.

[2] Eine bemerkenswerte Stickerei zeigt das mit der Langobardenkönigin Flavia Theodolinda (Anfang des 7. Jahrhunderts) in Zusammenhang gebrachte Korporaltuch in Monza (Abbildung bei Bock *„Liturgische Gewänder"* II., Tafel 36); man erkennt griechische Schriftzeichen und im Ornamente das syrisch-byzantinische Herzblatt mit ansetzenden, arabeskenartigen Rankenausläufern, sowie eine eigentümliche Abwandlung jener Ornamente die wir sonst auf Stoffen mit Kreismustern außerhalb der Kreise finden.

[3] Das Wachsdeckverfahren ist bei reicheren Kirchen wohl kaum anzunehmen und scheint, nach dem vollständigen Mangel an derartigen Überresten in den westlichen Ländern zu schließen, in diesen überhaupt nie beliebt gewesen zu sein.

„Velum acupictile, habens hominis effigiem sedentis super pavonem.“

„Ein gestickter Vorhang mit der Darstellung eines sitzenden Mannes über einem Pfaue.“

Auch bei der folgenden Notiz ist es sicher, daß es sich um Stickereien oder allenfalls um gobelinartige Arbeiten handelt.

„Gregorius IV in ecclesia beatae Dei genetricis semperque virginis Mariae, dominae nostrae, ad Praesepe fecit vestem auritestilem, habentem Nativitatem, Baptismum, Adpraesentatio(nem) et Resurrectione(m), habentem in capite ipsius storiae gemmas albas 380, iacintos 50, prasinas 22 et in circuitu alvaviras legente de nomine domini Gregorii quarti pape.“[1]

„Gregor IV. ließ für die der heiligen Jungfrau ..... geweihte Kirche „ad Praesepe“ einen goldgewebten Altarbehang machen, mit der Geburt, der Taufe, der Darstellung (im Tempel) und der Auferstehung, und oberhalb dieser Darstellung(en) weiße Edelsteine 380, Saphire 50,“ grün 22 und herum echte Perlen und eine Inschrift mit dem Namen Papst Gregors IV.“

Wir müssen wohl annehmen, daß die einzelnen angeführten Szenen in verschiedenen Kreisen oder Quadraten dargestellt waren, wie wir das später noch sehen werden; man vergleiche Tafel 166 b, 167 b.

Bei der Erwähnung von Seidenvorhängen für einen Altar in St. Peter, die Leo III. († 814) schenkte, wird als nähere Beschreibung besonders hinzugefügt:

„habentes tabulas seu orbiclos de chrisoclabo diversis depictos storiis, cum stellis de chrisoclabo, necnon et in medio cruces de chrisoclabo et margaritis ornatos mire magnitudinis et pulchritudinis.“

„mit Tafeln oder Kreisen aus Goldpurpur, mit verschiedenen Geschichten bemalt, mit Sternen aus Goldpurpur, und in der Mitte mit perlengeschmückten Kreuzen aus Goldpurpur und Perlen von wunderbarer Größe und Schönheit.“

Wir erhalten durch diese Schilderungen zugleich den Eindruck der ungemeinen Pracht, die nun auch auf Kirchengewänder überzugreifen scheint; vgl. Tafel 12 e.

Gegenstände von so besonderer Bedeutung, wie etwa mehrere in dem Papstbuche angeführte Darstellungen Leos IV., als Schenkers der betreffenden Stücke, mögen wohl nur gestickt vorgekommen sein.

Wahrscheinlich handelt es sich auch bei dem folgenden Stücke um eine Stickerei:

---

[1] *„Alvaviras“* offenbar gleich *„albas veras“*; *„alba“* ist in der Zeit ein üblicher Ausdruck für „Perle“.

„Fecit Leo (III.) vestem siricam rosatam albam, habentem in medio crucem de chrisoclabo cum orbiculis et rotas siricas, habentes storias Annuntiationis seu Natale Domini nostri Jesu Christi atque Passionem et Resurrectionem, necnon et in coelis Ascensionem atque Pentecosten.“

„(Leo III.) ließ ein weißes, syrisches, mit Rosetten geziertes Gewandstück anfertigen, das ein Kreuz aus Goldpurpur in der Mitte hat, mit Kreisen und syrischen Rädern, darin die Geschichten der Verkündigung und der Geburt unseres Herrn Jesu Christi sowie die Passion und die Auferstehung, die Himmelfahrt und das Pfingfest.“

Nach dieser Stelle könnte man annehmen, daß die *„syrischen Räder“ (rotae siricae)* eine bestimmte Art von Kreisschmuck bezeichnen, vielleicht mit Herzblattpalmetten (Tafel 45), die ja auch gestickt vorkommen konnten.

Erhalten ist uns keine umfangreichere Stickerei dieser Epoche; geringfügige Reste in Seidenflachstich auf Leinen, etwa Tafel 12 a vergleichbar, bietet Forrer *(„Seidentextilien“* Tafel 14 ff.*)*.

◎ ◎ ◎ ◎

Ehe wir die Weiterentwicklung der spätantiken Formensprache in der Weberei und Stickerei betrachten, wollen wir hier einige kurze Bemerkungen über die Technik der ältesten Stoffe hinzufügen.

Die bereits erwähnte Charta Cornutiana (Seite 6) führt leinene Stoffe an, die aus Aquitanien kamen, ganzseidene (*olosiricus*) und halbseidene *(tramosiricus)*. Der bei Seidenstoffen vielgenannte Purpur war meist blau oder rot-violett; doch finden sich in der Charta auch genauere Farbenbezeichnungen, die Beißel (a. a. O. Anmerkung 12) in der folgenden Weise erklärt: *„leucos“* glänzend weiß, *„albus“* weiß, *„melinus“* gelb, *„rhodinus“* rosenrot, *„porphyreus“* oder *„purpureus“* purpurrot, *„blatteus“* mit dem Safte der Purpurschnecke *(blatta)* gefärbt, *„coccus“* scharlachrot, *„prasinus“* grün. Als Mischfarben aus diesen Grundfarben sieht Beißel die folgenden an: *„leucorhodinus“* helles Rot, *„coccoprasinus“* grünrot, *„coccomelinus“* gelbrot, *„rhodomelinus“* ein feineres Gelbrot. Wahrscheinlich Abarten des *„blatteus“* wären dann: *„blactosimus“* und *„elioblactus“*, ausgesprochener Purpur: *„teleocoporphyrus“*, Abarten des Porphyrs: *„leucoporphyreus“*, *„prasinopurpureus“* und *„melinoporphyreus“*. Sonst kommt in älteren Erwähnungen noch häufig *„castaneus“*, braun, als Farbenbezeichnung vor.[1]

Die tiefen Purpurtöne wurden durch zweimaliges Färben mit verschiedenen Säften erzeugt, daher der Ausdruck *„dibapha“* zweimal

[1] Wozu man Robert Fleury, *„La messe“*, VIII., Seite 31 ff. vergleichen möge.

gefärbt. Ein wohlfeileres, rotes Farbmittel war das „*coccum*", die sogenannte Scharlachbeere, die in Wirklichkeit aber ein den Schildläusen verwandtes, beerenförmiges Insekt ist.[1]

Wir erwähnen noch, worauf auch Pariset (a. a. O. II., Seite 36) mit Recht hinweist, daß die verschiedenen Ausdrücke offenbar nicht scharf getrennt wurden; so scheint „*blattion*" Purpur in allen Materialien und von verschiedenem Tone bezeichnet zu haben.

Der Name von Farbstoffen ist manchmal offenbar auch auf Stoffe, bei denen sie ursprünglich üblich waren, übergegangen. „*Diblattion*", „*triblattion*", die bei Konstantin Porphyrogenetos häufig erwähnt werden, mögen Stoffe von zwei, drei (Purpur-)Farben bezeichnet haben.

Früh werden auch schon Goldstoffe erwähnt. Wie Stephan Beißel (a. a. O. Sp. 363) auf Grund von Grabfunden wohl mit Recht annimmt, waren die ältesten Goldstoffe aus echten, dünngezogenen Goldfäden, also Golddrähten, hergestellt.

Doch scheinen auch schon früh vergoldete Plattfäden (Lamellen, Lahn) aus Silber und Kupfer vorgekommen zu sein. Nach Karabacek's Annahme („*Susandschird*", Seite 17) wären die ersten Fäden dieser Art aus China gekommen.

Noch nicht untersucht ist die Frage, seit wann in China feine vergoldete Papierstreifen verwendet wurden; sie gelangten anscheinend schon früh entweder flach oder um einen Faden gewickelt zur Verwendung. Vielleicht ist das Häutchengold der Orientalen nur eine Nachahmung des chinesischen Papiergoldes. Da man in Vorderasien über das ostasiatische Papier nicht verfügte, ersetzte man es durch tierisches Häutchen, genau genommen also dünnes Pergament, und vergoldete es. Ähnlich vertrat ja auch beim Schreiben dickeres Pergament zunächst die Stelle des ostasiatischen Papieres.

Dieses Häutchengold ist anscheinend das im Mittelalter häufig erwähnte „cyprische Gold"; nach Cypern wurde es wohl hauptsächlich deshalb genannt, weil über diese Insel der Haupthandel erfolgte. Und zwar kam solches Häutchengold, bis in das späte Mittelalter, als fertiges Gespinst nach Europa.[2]

---

[1] Verschiedenes über die alten Färbemethoden und die, bis dahin über sie erschienene, Literatur findet man in Dr. Franz Bock's Abhandlung über „*Byzantinische Purpurstoffe mit eingewebten neugriechischen Inschriften*" (Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereines, 1894, Seite 65 ff.)

[2] Vgl. Karabacek, „*Die liturgischen Gewänder in Danzig*", Mitteilungen des Österreichischen Museums, 1870, Seite 192.

Ein Hauptland der Erzeugung von Goldfäden war später auch Ägypten; Oberägypten hatte ja im 13. und 14. Jahrhundert eine bedeutende Goldproduktion.

Von den mit Metall umsponnenen Fäden soll noch (Seite 199) die Rede sein. Erwähnt sei hier nur nebenbei, daß *„aurum Phrygiae“ (aurifrisium,* französisch *„orfrais“)* im ganzen Mittelalter keine bestimmte Goldart, sondern Goldborte bedeutet; Phrygien war im Altertume seiner Stickereien wegen bekannt.

Zweiter Abschnitt: Die Spaltung der östlichen Mittelmeerkultur und die byzantinische Kunst.

Bis in das achte Jahrhundert reicht die ununterbrochene Entwicklung der späten Antike. Allerdings müssen wir immer im Auge behalten, daß diese ganze späte Antike der vorangegangenen, klassischen Zeit geistig ferner steht als den folgenden Jahrhunderten des eigentlichen Mittelalters.

Erst im 8. Jahrhunderte erfolgen aber jene Ereignisse, die der im Osten bis dahin verhältnismäßig ruhigen Weiterentwicklung eine Schranke setzen, den Strom der Kultur teilen und teilweise in ganz neue Bahnen lenken. Diese Ereignisse sind vor allem: das kulturelle Erstarken und Unabhängigwerden der islamitischen Welt, sowie der Bilderstreit und die darauffolgende griechische Renaissance im byzantinischen Reiche.

◎ ◎ ◎ ◎

Das klare, verstandesmäßige, insbesondere das abstrakte Denken ist beim einzelnen Menschen und bei ganzen Völkern immer erst ein spätes, in gewissem Sinne das letzte Stadium der Entwicklung.

So konnten denn auch die antiken Religionen, die auf unmittelbarer, künstlerischer Anschauung und Vermenschlichung der Naturgewalten beruhten, vorgeschrittenen Zeit oder, sagen wir vielmehr, vorgeschrittenen Schichten nicht mehr genügen.

Schon in der frühen Kaiserzeit wurde von den gebildeteren Schichten an die alten Götter nicht mehr geglaubt; an ihre Stelle waren philosophische Ideen getreten.

Der christliche, einheitliche Gottesgedanke hatte im Gegensatze zu den antiken Göttervorstellungen etwas Abstraktes an sich; aber doch war das Christentum, das ja nicht dem Kopfe eines Philosophen entsprungen war, von Anfang an keine so rücksichtslos durchgeführte Abstraktion, wie etwa die Gottesidee des späteren, von den Propheten geführten Judentumes und des hauptsächlich aus dem Judentume herausentwickelten Muhammedanismus. —

Das fast ausschließlich realistische Denken des Orientalen, insbesondere des Syrers, seine Unfähigkeit, sich wie der Europäer religiöse Dinge symbolisch, mystisch vorzustellen, sein Mangel des Verstand und Gefühl vermittelnden Gemütes bringen einen eigentümlichen Zwiespalt in sein geistiges Leben. Die einfacher Denkenden stehen in religiösen und anderen Dingen in weit höherem Grade als die unteren Schichten Europas auf dem Standpunkte des Fetischismus, während die geistig Durchgebildeteren in ihrem mathematisch-realistischen Denken in allen Fragen zum Absoluten vorzudringen suchen.

In dem Kampfe gegen die fetischistischen Neigungen der Masse, der ja auch einen großen Teil der jüdischen Entwicklung ausmacht, sehen sich die geistig führenden Schichten dazu gedrängt, diesem rohen Fetischismus, so zu sagen, einen neuen Fetisch, den ihrer abstrakten Gottesidee, entgegenzusetzen und die Undarstellbarkeit der Gottheit besonders zu betonen.[1]

Auch der Kampf gegen den Bilderkult innerhalb des Christentumes ging ja hauptsächlich von Syrien aus, eben weil dort das realistische, mathematische Denken, aber auch die Gefahr, daß die christlichen Symbole zum Fetisch würden, immer am größten war.

Wir dürfen auch nicht außer acht lassen, daß die semitische Grundlage des Volkes im griechischen Osten schon vor der Bewegung des Islam von neuem gestärkt worden war. So finden wir zum Beispiele in der Basilika zu Djebbûl (südöstlich von Aleppo) Gründungsinschriften vom Jahre 512, die in griechischer, syrischer und arabischer Sprache abgefaßt sind. Das Griechische war eben noch die Sprache der Herrschenden, das Syrische die der breiten Massen, das Arabische die der neuen Eindringlinge, die einstweilen allerdings noch Christen wurden; jedenfalls mußten die Araber aber bereits in stattlicher Anzahl vorhanden sein, wenn man ihre Sprache bei solcher Gelegenheit beachtete. In den syrischen Wüstengebieten waren gewiß immer Araber vorhanden; nun drangen sie aber auch in die durch Reichtum lockenden, dichter bevölkerten Gebiete und gaben damit wohl den Anstoß zu der späteren großen Bewegung des Volkes.

Im Muhammedanismus war die Undarstellbarkeit Gottes von vorneherein aufs entschiedenste betont und eine „heilige Geschichte" gab es überhaupt nicht.

Daß ein wirkliches, allgemeines Bilderverbot im Korân nicht enthalten ist, steht wohl fest; Tatsache ist jedoch, daß Darstellungen lebender Wesen und überhaupt eigentliche Bilder in der muhammedanischen Welt fast gar nicht zu finden sind. Es scheint sich allerdings schon ziemlich

[1] Wir wiederholen hier ein im mündlichen Gedankenaustausch gebrauchtes Wort Rudolf Geyers.

bald nach Muhammed der fetischistische Zug in der muhammedanischen Welt wieder geltend gemacht zu haben — die Araber selbst sind ja eigentlich heute noch Fetischisten — aber gerade gegen diese Gefahr scheint das Bildverbot, vor allem unter den Abbassiden, erst ausgebildet worden zu sein. Nur in Persien und auf der iberischen Halbinsel finden sich häufigere Beispiele figürlicher Darstellungen. Man muß aber bedenken, daß Persien überhaupt früh seine eigenen Wege ging und auf der iberischen Halbinsel die Muhammedaner in dauernder Wechselbeziehung mit der christlich-europäischen Bevölkerung standen.

In der orientalischen, insbesondere semitischen, Natur scheint auch noch ein anderer großer Widerspruch zu liegen: auf der einen Seite außerordentlich rationalistisches Denken, auf der anderen zügellose Phantasie und Vor-sich-Hindämmern. Es fehlt die harmonische Geschlossenheit, wie sie etwa griechisches Ideal, wenn schon nicht griechisches Leben, war.

Doch scheint die Ungebundenheit der Phantasie sonst nüchternen, sonst kühl berechnenden Naturen ja sehr häufig eigen zu sein, vielleicht gerade als Ergänzung des ununterbrochenen geistigen und materiellen Spekulierens. Was lange mit Gewalt zurückgedämmt ist, drängt sich zeitweise von selbst wieder hervor. Der Orientale sucht in der Kunst weniger eine Ergänzung des Lebens; er will sich an der Kunst berauschen.

In der Poesie entsteht eine traumhafte, von Geistern und überirdischen Kräften beherrschte Welt; in der bildenden Kunst werden die Erinnerungsbilder an die bestehenden Dinge gleichfalls ganz phantastisch miteinander verschmolzen, bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet, womöglich aber ganz vermieden. Das reine Linienspiel, das an gar nichts in der Natur erinnert, ist nirgends zu solcher Bedeutung gelangt, wie in der muhammedanischen Kunst. Ihr sonstiges Materiale ist, wie Riegl nachgewiesen hat, griechisch-römischer Entwicklung entlehnt. Trotzdem wäre es töricht, leugnen zu wollen, daß es eine besondere muhammedanische Kunst gibt. Das Gegenständliche ist nicht das Entscheidende — auch die Griechen hatten das ihrer Kunst weither zusammengetragen — sondern, wie dieses Material verwendet wird. Und niemandem kann es entgehen, daß das rhythmische Gefühl, mit dem die Anwendung bei den muhammedanischen Völkern vor sich geht, in vieler Beziehung durchaus eigenartig ist; es spricht auch nicht dagegen, daß die einzelnen muhammedanischen Völker darin teilweise voneinander abweichen — es bleibt noch immer genug des Gemeinsamen.

Das Versinken der klassisch-individualistischen Kultur im Massenempfinden der Völker, wohl der Hauptinhalt der spätantiken Geschichte, findet in der muhammedanischen Welt seine naturgemäße Fortsetzung, ebenso die Umwandlung der inneren Kultur in äußere Zivilisation, der

erhöhten Menschenbildung in erhöhten Lebensgenuß. Der Islam ist von vorneherein durchaus demokratisch — erst in einigen eroberten Ländern ist er aristokratisch umgewandelt worden — und von vorneherein realistisch. Auch die Neigung zur Abstraktion und der Mangel naiver Betrachtung waren schon in der späten Antike bemerkbar; sie haben sich aber bei den Muhammedanern rücksichtsloser durchzusetzen vermocht. So erscheint die islamitische Entwicklung auch auf dem Gebiete der Kunst durch einige Zeit als die weitergehende und folgerichtigere gegenüber der christlichen.

◎ ◎ ◎ ◎

Als Künstler selbst spielten die Araber bei ihrem Eintritte in die Weltgeschichte gar keine Rolle. Sie waren ein einfaches, augenblicklich fanatisch erregtes Volk, das zunächst jedenfalls nur kulturzerstörend auftrat. Aber ziemlich rasch vollzog sich der Wandel vom Eroberer in den Besitzer, der das größte Interesse hat, den Besitz zu wahren und zu nützen. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß die Araber einige der blühendsten Provinzen der griechisch-römischen Welt besetzten. Ohne die große Vorarbeit antiken Geistes hätten ihre Länder nie solche Bedeutung erlangt und bewahrt, als ihnen im Mittelalter zuteil ward.

Im Gegenteile, man kann sagen, der Islam hat dadurch, daß er in mancher Beziehung die spätantiken Ideen, wie sie sich besonders im Osten ausgebildet hatten, am einseitigsten und, in der Einseitigkeit, am folgerichtigsten zum Ausdrucke gebracht, gerade dadurch den, zwar langsamen, aber sicheren, Tod der östlichen Kulturwelt herbeigeführt. Es fehlte die Auffrischung durch neue Gedanken. Denn, was das Christentum aus den Massenempfindungen Neues zu ziehen wußte, gerade das war für den Islam nicht vorhanden.

Selbst als eine Zeit lang unter dem Einflusse der welterschütternden, mongolischen Stürme eine tiefergreifende Änderung möglich erschien, war der Erfolg für den Osten verhältnismäßig nur sehr bescheiden, und der Westen wußte anscheinend mehr aus dem Neuen zu ziehen als der Osten selbst.

Auf jeden Fall dürfen wir im Islam nicht den Bringer ganz neuer Ideen oder moralischer Kräfte, sondern nur den Ausgestalter und zwar den einseitigen Ausgestalter vorhandener sehen; sonst wäre wohl auch sein Siegeszug kein so rascher gewesen und auch nicht sein Erlahmen. [1]

---

[1] Der später unter ganz anders gearteten Völkern (Mongolen, Türken, Negern) verbreitete Islam gehört natürlich auf ein ganz anderes Gebiet.

Schon Alfred von Kremer hat in seiner trefflichen *„Kulturgeschichte des Orientes“* einer ähnlichen Anschauung bezüglich der sogenannten „arabischen“ Kultur Ausdruck gegeben: [1]

Mekka, Damaskus und Bagdad „waren die eigentlichen Herde und Brennpunkte jener hohen und seitdem im Oriente nie wieder erreichten Blüte des geistigen und materiellen Lebens, die man sich gewöhnt hat unter der Benennung der arabischen Zivilisation zu verstehen, welche aber richtiger die sarazenische genannt werden sollte. Denn wenn auch die Araber das Kalifenreich gegründet hatten und den größten Teil der damals kulturfähigen Länder beherrschten, so waren es dennoch die echten Araber keineswegs allein, welche diese weltgeschichtliche Aufgabe lösten, sondern die Zivilisation des Kalifenreiches ging vorzüglich von jener Mischlingsrasse aus, welche durch die großen Städte und die in denselben allmählich stattgefundene Verbindung der Araber mit den unterworfenen Völkern entstanden war“.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wissen, daß die ältesten muhammedanischen Bauwerke, etwa der Felsendom in Jerusalem oder die große Moschee in Damaskus, durch byzantinische Künstler ausgeführt worden sind.

Die Amru-Moschee, die älteste Ägyptens, ward in der Mitte des 7. Jahrhundertes von Kopten, christlichen Ägyptern, aufgebaut.[2]

Keines dieser Gebäude ist aber im ursprünglichen Zustande erhalten; meist sind sie völlig umgestaltet. Wir können also nicht sagen, ob die christlichen Künstler bei den Arbeiten für ihre neuen Herren und Besteller in der Verkörperung ihrer eigenen, bereits gegen das Abstrakte gerichteten Ideen vielleicht nicht doch schon weiter gegangen sind, als bei den Arbeiten für ihre eigenen Religionsgenossen. Von vorneherein ist das gar nicht so unwahrscheinlich, sehen wir doch zum Beispiele auch altgriechische Bildhauer beim Schaffen römischer Bildnisse naturalistischer vorgehen, als bei der Wiedergabe ihrer eigenen Landsleute.

Auch mochte, wie gesagt, die Beschränkung auf Nichtfigürliches, die allerdings nie eine völlige war, schon bei den christlichen Künstlern der muhammedanischen Länder den Sinn für das Abstrakte rascher zur Entfaltung haben gelangen lassen, als es sonst der Fall gewesen wäre.

Weiterentwicklungen, Wandlungen sind in jeder Kunst nötig; denn jedes Gefühl stumpft sich ab und kann nur durch Wechsel oder Überbieten

[1] *„Kulturgeschichte des Orientes“* (Wien 1877) II., Seite 485—486.

[2] Selbst auf der iberischen Halbinsel wurden von Abdur-Rhaman III. griechische Arbeiter verwendet.

der Anregungen wacherhalten werden. Diese Wandlungen konnten in den islamitischen Ländern aber nur nach einer Seite hin vor sich gehen. Der fast völlige Verzicht auf Darstellung der Außennatur und damit auf rein anschauendes Studium ihrer Formen entfernte auch das wichtigste Gegengewicht, das sich sonst allzu üppiger Betätigung der Phantasie gegenüber geltend macht.

Das Verlassen der ruhigen runden Linie, das Zuspitzen oder Zerreißen der Runde kommt schon in der vormuhammedanischen Zeit vor;[1] als Hauptmotiv sind sie aber doch erst in der muhammedanischen Kunst, in dieser aber sehr früh, zum Durchbruche gelangt.

Die Moschee Ibn-Tulûn in Kairo, die, 876—879 errichtet, von den muhammedanischen Bauten wohl die älteste erhaltene Dekoration aufweist, zeigt Formen, die sich durchaus als Weiterentwicklung der antiken im angedeuteten Sinne darstellen. Bezeichnend ist übrigens, daß selbst dieses Werk immer noch mit Hilfe christlicher Arbeiter ausgeführt wurde.

Wir bringen auf Tafel 81 a, b, d, e etliche Einzelheiten, die eine geradezu überraschende Ausgestaltung der abstrakten Formen und der Formzuspitzung zeigen.

Die Entwicklung der sarazenischen Kunst zu schildern, liegt aber naturgemäß außerhalb des Rahmens unserer Betrachtung.

Es sei nur darauf hingewiesen, daß die sarazenische Welt schon deshalb besondere Bedeutung für die Textilgeschichte erlangt hat, weil sie einen großen Teil der wichtigsten bisherigen Seidenländer umfaßte, so insbesondere Syrien, Mesopotamien, Persien, später auch Kleinasien. Andere für den Seidenbau sehr geeignete Länder, wie Spanien und Süditalien, waren gleichfalls islamitisch geworden und erhielten die Seide früher, als es ohne diese Verbindung wohl der Fall gewesen wäre.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Abstraktion schritt aber nicht nur in den sarazenischen Ländern, sondern auch in Griechenland selbst mächtig vor, und vielleicht nicht zum geringsten infolge des Wettkampfes mit dem Islam. Denn man sah wohl ein, daß man, um aus Asien nicht vollständig zurückgedrängt zu werden, dem Islam eine, in den Augen des Vorderasiaten gleichwertige, Idee entgegensetzen mußte. Für die Volksmasse waren ja Araber wie Griechen ein Fremdvolk; den Intellektuellen konnte man nur durch Bekämpfung jedes Anscheins von Fetischismus Achtung abgewinnen. Man fühlte wohl auch,

---

[1] Man vergleiche Garucci, Tafel 265 (Sant'Apollinare in classe), Tafel 406 (Kath. Baptisterium in Ravenna), Tafel 130 und 136 (Kodex des Rabula) und die zahlreichen Dreieckformen statt Bogen, Tafel 339/1, 339/5; auch Tafel 340/3 und 368/1 wären zu beachten.

daß man selbst dem Heidentume wieder bedenklich nahe gekommen war. Der Kampf gegen die Bilderverehrung, der mit dem 8. Jahrhunderte anhebt, war für Griechenland eine Art Reformation der abstrakten Gottesidee. Man konnte durch sie hoffen, den Islam mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Dazu kamen in Konstantinopel selbst allerdings noch Motive rein örtlichen Ursprunges.

Ähnlich wie die muhammedanischen Moscheen wurden auch die christlichen Kirchen des Ostens eine Zeitlang nur mit Mosaikdarstellungen von Pflanzen und Tieren geschmückt.

Jedenfalls wurden jetzt auch bei den Textilarbeiten die religiös-figürlichen Darstellungen vermieden; die geometrischen und die, überdies strengstilisierten, Pflanzen- oder Tierornamente konnten dagegen keinen Anstoß erregen. Auch wurden von der byzantinischen Auffassung, die sich ja nur im Religiösen, nicht als allgemeine Geistesrichtung, geltend machte, sicher nicht die weltlichen Figurendarstellungen getroffen. Ebenso ist es sehr wahrscheinlich, daß die wechselnden, einander oft widersprechenden Gebote der Kaiser die Darstellung religiöser Stoffe, selbst in den kaiserlichen Werkstätten, nicht unbedingt zu unterdrücken vermochten.

Wir dürfen anderseits aber auch annehmen, daß in dieser Zeit der Beschränkung die Abstraktion der Formen sich rascher entwickelte, und daß die, in dieser Hinsicht bereits weiter vorgeschrittenen, Formen der muhammedanischen Welt nun bereitwilliger aufgenommen wurden. Niemals standen der Muhammedanismus und die griechische Welt einander so nahe, als zur Zeit dieses äußeren Kampfes.

Überhaupt läuft das Griechentum Gefahr, von den aufgeregten Fluten des Orientes verschlungen zu werden. Besonders stark ist der Einfluß der christlichen Armenier, die ja heute noch fast ein Drittel der Bevölkerung Konstantinopels ausmachen. Die griechischen Kaiser stammen der Reihe nach, väterlicher- oder mütterlicherseits, aus fast allen orientalischen und slavischen Völkerschaften des Reiches und seiner Umgebung. Arabische Worte dringen in das Griechische ein; das Kalifenschloß zu Bagdâd dient dem Kaiser Theophilos als Muster zu seinem Sommerpalaste. Ja man hat darauf hingewiesen, daß byzantinische Geographen von China beinahe Genaueres zu berichten wissen als von Westeuropa: so stark war der Schwerpunkt des Interesses nach dem Osten verschoben.

◎ ◎ ◎ ◎

Im Westen des Mittelmeergebietes drangen dagegen die Bilderfeinde nie durch, und so wurde der Bilderstreit auch die äußerliche Ursache zur Trennung der östlichen und westlichen Kulturwelt. In Wirklichkeit

waren die Gegensätze natürlich viel tiefere, und der Bilderstreit war weniger Ursache, als Symptom der verschiedenen Denk- und Empfindungsweise. Da der Westen des Mittelmeergebietes in Beziehung auf künstlerische Weberei immer weit gegen den Osten, das alte Textilgebiet und die Einbruchstelle der Seide, zurückgestanden war und den Künsten des Friedens sich in dieser Zeit überhaupt weniger hingeben konnte, war er, was feinere Stoffe und zum Teile auch Stickereien betraf, noch lange auf die Einfuhr vom Osten angewiesen. Und der Westen konnte an den Formen des Ostens, wenn sie auch noch so abstrakt waren, in der Tat in dieser Zeit noch vollständig Befriedigung finden. Sie widersprachen dem westlichen Gefühl einstweilen noch nicht; denn, wie schon gesagt, alte und junge Kulturen berühren sich in vielen Punkten.

◎ ◎ ◎ ◎

Der Bilderstreit im byzantinischen Reiche endete bekanntlich zu ungunsten der Bilderfeinde. Der Grieche hatte sich denn doch immer eine ganz andere Auffassung dem Bildwerk gegenüber bewahrt als der Orientale; schon dem alten Griechen waren sie ja kein Fetisch mehr. Auch ließ sich die, im Griechentume ganz anders gefestigte Kunstüberlieferung nicht so leicht überwinden; nur die gewaltsame Parteinahme einiger Herrscher hatte der Abstraktion vorübergehend zur ausschließliche Geltung verholfen. Besonders seit Basilios, dem Makedonier, sowie Leo und Konstantin Porphyrogenetos fanden im griechischen Reiche, immer noch dem größten und glänzendsten der Christenheit, die Künste auch das religiöse Gebiet zur altgewohnten Betätigung wieder.

Die byzantinische Kunst vom 9. Jahrhunderte an ist aber eine der sonderbarsten Erscheinungen der Kunstgeschichte überhaupt. Es ist eine Periode, wie etwa die saïtische in Ägypten oder ein Teil des 19. Jahrhundertes in ganz Europa; man hat den Halt verloren und sucht, sich an der großen, geschlossenen Vergangenheit wieder aufzurichten.

Arbeiten dieser Zeit, etwa Miniaturen oder Reliefs in Elfenbein, könnte man auf den ersten Blick oft für ein halbes Jahrtausend älter halten, als sie wirklich sind. Nach den großartigen visionären Darstellungen älterer Kirchen sehen wir Bilder, die in ihrer statuarischen Körperlichkeit fast pompeianisch anmuten; dazu kommen sogar ganz antike Personifikationen, wie die „Melodie“, das „Echo“, der „Berg Betlehem“ auf einer Darstellung des Hirten David oder der „Nacht“ und „Aurora“ auf einer des Propheten Jesaias. Es ist zweifellos, daß hier bewußte Wiederholungen alter Kunstwerke vorliegen. Man vergleiche Tafel 49, die zugleich ein bemerkenswertes Stoffmuster, als Weiterbildung etwa des auf Tafel 31 b, bietet.

Hätte die Bilderfeindschaft im griechischen Reiche gesiegt, so hätte es als höchstes Kulturland vielleicht noch weiterhin die Führung der großen orientalischen Kulturwelt beibehalten, es wäre aber im Osten aufgegangen; durch das Festklammern an die Vergangenheit rettete es seine Selbständigkeit und konnte sich noch einer langen Nachblüte erfreuen. Eine wirkliche Verjüngung der Kultur und Kunst vorzunehmen, hatte es allerdings nicht die Kraft mehr; vielleicht fehlte ihm die Blutaufmischung der westlichen Teile Europas. Die wirkliche Renaissance ging erst in Italien vor sich. Aber zweifellos war es ein Glück, daß Italien, wie wir das deutlich sehen werden, unmittelbar an griechische Überlieferung anknüpfen konnte.

◎ ◎ ◎ ◎

Im byzantinischen Reiche, dessen Seidenindustrie allmählich auf die europäischen Provinzen beschränkt war, da Kleinasien in dieser Beziehung nur eine geringe Rolle spielte, werden im 11. Jahrhunderte Thessaloniche hervorgehoben, im 12. Jahrhunderte Korinth, Theben, Athen, aus welchen Orten König Roger einen Teil der Arbeiter nach Sizilien brachte.[1]

Die Mittelpunkte der Seidenverarbeitung scheinen Konstantinopel und Theben gewesen zu sein.[2]

In der ältesten Zeit war, wie gesagt (Seite 24), die Seidenindustrie im römisch-griechischen Reiche monopolisiert. Im 7. Jahrhunderte entwickelte sich auch die Privatindustrie. Vom 11. Jahrhunderte an gab es dann neben Sklaven auch freie Arbeiter in den, zumeist von großen Händlern gehaltenen, Werkstätten.[3]

Wir erfahren im ganzen aber überaus wenig über die äußeren Verhältnisse der Weberei und noch weniger über die der Stickerei im byzantinischen Reiche. Daß man sich aber der Pracht und Bedeutung der Stoffe schon früh bewußt war, zeigt uns ein Bericht Liutprands, der als Gesandter Otto's des Großen im Jahre 968 den byzantinischen Hof besuchte.[4]

Liutprand berichtet, daß ihm Stoffe, die er in Konstantinopel gekauft hatte, an der Grenze von Beamten des Kaisers Nikephoros wieder abgenommen wurden, da ihre Ausfuhr streng untersagt war. Der Beamte herrschte Liutprand an: „Ihr Italiener, Sachsen, Franken, Bayern, Schwaben u. s. w., Ihr seid gar nicht wert, solche Stoffe zu tragen. Muß nicht das erste

[1] Vgl. Seite 86 und Pariset a. a. O. II., Seite 61.

[2] Vgl. Pariset a. a. O. I., Seite 64.

[3] Vgl. Pariset a. a. O. II., Seite 56.

[4] Vgl. Charles Cahier in den Mélanges d'archéologie 1851, Seite 103; Francisque-Michel a. a. O. I., 63.

unter allen Völkern auch die schönsten Gewänder haben?“ Selbst die Berufung auf das Wort des Kaisers, daß er für die Kirche in Cremona die schönsten Stoffe nehmen dürfe, nützte Liutprand nichts. Da er nun alle Bemühung vergeblich sah, suchte er sich an dem hochmütigen Griechen durch einen Angriff auf dessen Dünkel zu rächen. Er meinte, in Deutschland trügen die alten Bettler und Schafhirten solche Stoffe. Der Grieche ist verblüfft und fragt, wer sie den Deutschen liefere. „Die Kaufleute von Venedig und Amalfi,“ war die Antwort. Der Beamte nennt dann die Strafen für die Ausfuhr, da er natürlich annimmt, daß diese Stoffe doch nur aus dem byzantinischen Reiche kommen könnten.

Wir vermögen aus dieser Geschichte mancherlei zu lernen. Schon die ganze Stellung des späten Griechentums gegenüber den anderen Völkern wird wie durch einen Blitz beleuchtet. Wir erkennen eine ans Wahnsinnige grenzende Schätzung der eigenen Bedeutung und anscheinend verblüffende Unkenntnis der äußeren Verhältnisse, die beide auch einigen heute führenden Völkern der europäischen Kultur nicht ganz fremd sind. Auch erkennen wir die übertriebene Wichtigkeit, die man der äußeren Erscheinung beimaß.

Die Kultur ist bereits sehr veräußerlicht, sie bewegt sich hart an der Grenze, da sie aufhört, Seelenbildung zu sein; aber an formaler Schulung war das griechische Volk noch immer allen anderen überlegen. Und von der Prachtliebe vermochte gerade die Textilindustrie Nutzen zu ziehen; denn zu dieser Zeit, wo der Schneider auf die Kleidung noch wenig Einfluß gewonnen hatte, hing die Wirkung eines Kleidungsstückes im wesentlichen von der Weberei oder Stickerei ab.

Nebenbei erfahren wir aus Liutprands, jedenfalls vom Augenblick eingegebener, Prahlerei auch die Orte, welche die Stoffeinfuhr nach Mittel- und wohl auch Westeuropa vermittelten: Amalfi und Venedig. Denn darin können wir uns auf Liutprand wohl verlassen; die Namen der Orte fielen ihm ein, weil er sie gewiß oft in Verbindung mit Stoffen gehört hatte. Es waren ja auch die größten Häfen für den Orienthandel der Zeit. [1]

Wenn die Ausfuhr besonders kostbarer Stoffe aus Byzanz zeitweise auch verboten war, so können wir doch annehmen, daß einzelne Stücke als Geschenke, wie dies häufig bei goldenen Kronen der Fall war, oder im Wege der Bestechung und des Schleichhandels zu allen Zeiten in das Ausland gelangten.[2]

◎ ◎ ◎ ◎

[1] 1067 nennt Desiderius von Montecassino Amalfi reich an Gold und Stoffen, was sich wohl hauptsächlich auf den Handel mit Stoffen bezieht (Francisque-Michel I., Seite 11). Besonders nach Rom gelangten die Stoffe über Amalfi (Schlumberger II., Seite 630).

[2] Vgl. Bock in der Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbe-Vereines 1894. Seite 70.

Auf die Wechselwirkung zwischen den eigentlich orientalischen und den byzantinischen Stoffen wurde früher schon, zum Beispiel bei Erwähnung des Stoffes auf Tafel 46 a (Seite 37) hingewiesen; ein anderes Beispiel bietet etwa Tafel 53 a, ein Stück, das man wohl mit demselben Recht für byzantinisch wie für vorderasiatisch (syrisch) halten kann. Das Motiv des Tierkampfes — hier eines ganz merkwürdigen, zwischen einem Greifen und einem anderen, mit Rüssel und Hauern versehenen, Fabeltiere — ist ja ein uralt vorderasiatisches und wir dürfen, wie bereits gesagt, nicht annehmen, daß der Islam solche Darstellungen unmöglich gemacht hat.

Die sehr verzogenen Herzblattpalmetten in den Kreisrändern lassen sich auch durch Jahrhunderte und weithin verfolgen; man vergleiche Tafel 41 und die folgenden Tafeln, insbesondere auch Tafel 54, wo genau dasselbe Motiv, nur in klarerer Ausführung, zu erkennen ist.

Den Stoff auf Tafel 53 a darf man wohl in die Mitte zwischen die früher besprochenen sasanidischen und die später zu besprechenden byzantinischen des 12. Jahrhunderts setzen (vgl. Tafel 54 und 53 b), so daß die Annahme Lessings, der Stoff entstamme dem 10. Jahrhunderte, wohl die ungefähre Zeit treffen wird.

Nebenbei sei auf eine wichtige Eigentümlichkeit dieses Stoffes in Bezug auf die Farbengebung hingewiesen, nämlich auf das Verteilen kleiner goldener Partien über den ganzen Stoff. Technisch ist dies durch Lancieren erfolgt. Die künstlerische Absicht kann nicht zweifelhaft sein und deckt sich wohl mit der früher bei dem Simsonstoffe (Tafel 18, Seite 27) hervorgehobenen; man wollte den Stoff reicher gestalten und beleben und zugleich den naturalistischen oder halbnaturalistischen Formen gegenüber den rein dekorativen Eindruck verstärken.

Wir werden (Seite 144) sehen, daß diese Eigenheit später ganz systematisch ausgestaltet wird.

Wie gesagt, haben wir hier einen Stoff vor uns, dessen byzantinische Herkunft möglich ist, aber nicht als vollständig gesichert betrachtet werden kann; ebenso wird man dies auch bei rein geometrisch gemusterten Stoffen zugeben müssen, zum Beispiel denen auf Tafel 50, obgleich der obere dem Gewandstoffe Davids auf Tafel 49 sehr nahe verwandt erscheint.

Nicht uninteressant ist es, zu sehen, wie die S-Linien, die wir früher teils noch in figürlicher Umhüllung (Tafel 14 d), teils schon abstrakt (Tafel 14 a) gefunden haben, nun auch symmetrisch werden (Tafel 50 b).

◎ ◎ ◎ ◎

Zum Glücke sind uns einige Reste von Seidenstoffen erhalten, deren Inschriften schon beweisen, daß sie aus kaiserlich byzantinischen Werk-

stätten hervorgegangen sind; zu den wichtigsten dieser Art gehört ein Stück aus dem Schrein des heiligen Anno zu Siegberg, das sich 1902 auf der Düsseldorfer Gewerbeausstellung befand. (Tafel 51.)[1]

Die griechische Inschrift nennt die Kaiser Romanos und Christophoros; das Stück muß also zwischen 920 und 931 ausgeführt worden sein.

Der Grund des geköperten Stoffes ist purpurviolett; die, über eine Elle langen, schreitenden Löwen sind gelblich mit purpurner Innenzeichnung, die Zweige grünlich, die Augen grünlich-schwarz.[2]

Die oberen Zweige sind frei bewegt und tragen ziemlich naturalistisch behandelte Granatäpfel; sonst sind die ganzen Gestalten von einer fast überwältigenden Strenge der Zeichnung.[3]

Ein anderer, etwas späterer, aber sehr nahe verwandter Stoff befindet sich im Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum (Tafel 52a). Er trägt die Namen der Kaiser Konstantinos und Basilios; das Stück entstammt also der Zeit zwischen 976 und 1025.[4]

Der Grund ist purpurviolett; die Löwen, die eine Länge von 72 *cm* und eine Höhe von 46 *cm* haben, sind graugrün mit blauer und schokoladebrauner Zeichnung; Blattwerk und Inschrift sind schmutziggelb. Auffallend ist das Nebeneinander der naturalistischen Zweige an den Füßen und des streng stilisierten Baumes über der Mitte des Rückens.

Der Zusammenhang dieser Tierdarstellungen mit dem Löwenstreifen des Stoffes auf Tafel 40 oder mit den, in der Ausführung zwar vielleicht jüngeren, im Typus aber älteren, Stoffen auf Tafel 88 a und c ist wohl nicht zu verkennen; doch ist die Linienführung reiner und der Naturalismus des kleinen Pflanzenwerkes sehr bemerkenswert. Die Mittelstücke zwischen den symmetrischen Tieren, die wir auf Tafel 88 sehen, sind weggefallen, da sie die Bedeutung des Motives wohl nur abgeschwächt hätten; in anderen Fällen sind sie noch länger geblieben, aber nur in pflanzlicher Gestalt, nicht in der Form von Altären.

---

[1] Siehe den Katalog der kunsthistorischen Abteilung der Ausstellung Nr. 640.

[2] Der Verfasser konnte leider nicht feststellen, ob die Augen gemalt oder farbig eingewebt sind.

[3] Man könnte auf den Gedanken kommen, die streng-stilisierten Haarpartien an den Vorderbeinen für eine Reduktion der Flügel zu halten, die wir bei assyrisch-babylonischen und den, von ihnen beeinflußten, persischen Löwen gewöhnlich finden; doch ginge eine solche Annahme gewiß irre. An diesen Stellen hat der Löwe tatsächlich stärkeren Haarwuchs, und die Ähnlichkeit mit Flügelner gibt sich durch die, auch sonst auf der Darstellung geübte, Stilisierungsart. Uns schwebt — aus zahlreichen Abbildungen — heute jedenfalls mehr Assyrisch-Babylonisches vor Augen als selbst den Vorderasiaten jener Zeit.

[4] Vgl. Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereines 1896, Seite 63.

Das Pflanzenwerk über dem Rücken der Tiere ist wohl nur als Füllwerk aufzufassen, ähnlich wie wir das schon bei dem Elephantenmuster auf Tafel 37 a erkannt haben.

Bemerkenswert durch die Strenge der Form und Musterung ist ein, aus dem Grabe Karls des Großen stammendes, gelb-blau-weißes Gewebe, das in den Mélanges d'archéologie 1851, Tafel XII (darnach Tafel 52, b) dargestellt und von Cahier und Martin besprochen ist.[1] Es sei, um Mißverständnissen vorzubeugen, gleich darauf hingewiesen, daß das Grab des Kaisers wiederholt geöffnet wurde, die Stoffe also nicht etwa aus der Todeszeit des Kaisers zu stammen brauchen.

Gewöhnlich wird das Stück für byzantinisch gehalten; doch könnte es vielleicht in Ostasien oder mindestens unter ostasiatischem Einflusse entstanden sein.

Besonders wichtig durch seine Inschrift ist aber ein zweiter Stoff, der gleichfalls im Reliquienschreine Karls des Großen gefunden wurde. (Tafel 54.)[2]

Das Stück wurde früher in das 9. oder 10. Jahrhundert, von Bock jedoch in die erste Hälfte des 12. Jahrhundertes versetzt; der schwere, wenig abgenützte Seidenstoff wird von ihm als dreibündiger Doppelköper beschrieben: „Wo auf der oberen (rechten) Seite die rote Kette das Muster (den Effekt) formiert, arbeitet die Kette nach der hinteren oder Kehrseite eine Sergebindung. Wo jedoch auf dem Avers, der oberen Seite, die gelbe Kette das Muster macht, arbeitet nach der hinteren Seite, dem Revers, die rote Kette in Serge. Die meisten heute gekannten schweren Seidengewebe aus der Fabrikation Alexandriens, Konstantinopels oder Palermos vom 8. bis 13. Jahrhunderte zeigen durchgehends solche Bindungen wie die eben angeführte und zeichnen sich nur durch zwei bis drei Farbtöne in der Musterung aus.“[3]

1166 wurde Karl der Große kanonisiert und damals erst die neue Arka geschaffen; natürlich könnte der Stoff älter sein. Doch läßt besonders die Form des Baumes mit seinen überaus reichen Palmettenformen auf eine spätere Entstehungszeit schließen, als die der früher behandelten Stoffe. Man vergleiche bezüglich des Randes die dem 12. Jahrhunderte entstammende

---

[1] Man vergleiche auch Mélanges d'archéologie 1851, Tafel 12.

[2] Über die Fundumstände, Inschrift und anderes berichteten zunächst Charles Cahier und Artur Martin in den Mélanges d'archéologie, 1852, Seite 103 und 234 ff. Tafel IX — XI) und weiterhin Dr. Fr. Bock in seinem Aufsatze „*Byzantinische Purpurstoffe mit eingewebten neugriechischen Inschriften*“, Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereines 1894, Seite 65 ff.

[3] Bock a. a. O. Seite 67.

gemalte Stoffwiedergabe aus dem Dome zu Chartres auf Tafel 53, b und das viel ältere Muster auf Tafel 15, b.[1]

An dem Elefantenstoffe wäre übrigens noch die Farbengebung hervorzuheben. Bemerkenswert ist da vor allem das vielfache Nebeneinandersetzen von Gelb und Grün und etwas Blau, eine Farbenzusammenstellung, die trotz des sehr tiefen Purpurgrundes und etlicher weißer Stellen den Eindruck beherrscht. Es ist das eine ganz andere Farbenstimmung als bei den älteren, der Antike näher stehenden Stoffen.

Was dem Stoffe noch besondere Bedeutung verleiht, ist die im Rande eingewebte griechische Inschrift, die nicht nur jeden Zweifel an der byzantinischen Herkunft des Stückes ausschließt, sondern auch noch wichtige Aufschlüsse über Herstellung der byzantinischen Gewebe überhaupt bietet. Die Schrift, eine eigentümliche Verbindung von Unzial- und Minuskelbuchstaben, ist außerordentlich verschnörkelt und durch Webefehler entstellt, in der Hauptsache aber heute sicher richtig gelesen.[2]

Sie lautet:

† Ἐπὶ Μ(ι)χ(αὴλ) πρι(μι)κ(ηρίου) κοιτ(ῶνος) καὶ εὐδικοῦ
† Πέτρου ἄρχοντο(ς) Ζευξήπου ἰνδ(ικτιῶνος)...

Der Sinn wäre etwa so wiederzugeben:

„Unter Michael, dem Oberstkämmerer und Rechnungsrate der kaiserlichen Privat-Schatulle, während Petrus Verwalter des Zeuxippos war, Indiction B (?)“

Der *Zeuxippos*, denn so heißt nach Dr. Usener das Wort, das früher als *Eurypos (= Negropont)* gelesen wurde, war ein ausgedehntes Bauwerk in Konstantinopel, in dem sich verschiedene gewerbliche Werkstätten des kaiserlichen Hofes befanden. Wir haben hier also wohl einen der *„kaiserlichen“* Stoffe vor uns, die unter der Bezeichnung *„basilicia, de basilicio,* ῥηγικόν, *pannus imperialis“* in alten Quellen häufig erwähnt sind.[3]

◎ ◎ ◎ ◎

Während in den bisher besprochenen Stoffen trotz deutlicher byzantinischer Eigentümlichkeiten die dem Orient verwandteren Züge des spätgriechischen Geisteslebens deutlich hervortreten, können die im

---

[1] Man vergleiche auch die Elefanten an dem Throne der Kathedrale zu Canosa aus dem Ende des 11. Jahrhundertes (Kutschmann *„Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien“* [Berlin 1900], Abb. 51).

[2] Vgl. Bock a. a. O. Seite 69.

[3] Vgl. Francisque-Michel, I., 354 ff. Später scheint dieser Ausdruck überhaupt auf kostbare Stoffe übertragen worden zu sein und findet sich noch im 15. Jahrhunderte häufig, zum Beispiel *„drap d'or impérial de Lucques“* („Kaiser-Goldstoff aus Lucca“). Francisque-Michel, I., 358 ff.

folgenden besprochenen Arbeiten als bezeichnende Beispiele der Wiedererweckung älterer griechischer Auffassung gelten.

Zu den herrlichsten Stoffen, die sich überhaupt erhalten haben, gehört ohne Zweifel der im Grabe des Bischofs Gunther zu Bamberg gefundene. Er ist zuerst von Artur Martin in den „*Mélanges d'archéologie*“ (1851, S. 251) eingehend besprochen und (nebenbei bemerkt, im Gegensinne) abgebildet worden. Hiernach sind die Tafeln 55 a und 56 angefertigt.

Bischof Gunther, der in dem Grabe bestattet wurde, ist wahrscheinlich mit dem 1064 gestorbenen Kanzler des römisch-deutschen Kaiserreiches identisch. Da das Grab bis in die neueste Zeit anscheinend nie geöffnet worden ist, wird der Stoff jedenfalls nicht jünger sein als das Bestattungsjahr; wahrscheinlich ist er aber auch nicht bedeutend älter, so daß wir mit ziemlicher Sicherheit sagen können, wir haben ein Werk aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhundertes vor uns. Daß die Arbeit nur eine byzantinische sein kann, ergibt sich aus einer genaueren Betrachtung ganz zweifellos.

Der Stoff, den Martin als eine „Art dünnen Taffets“ beschreibt, hat leider sehr gelitten, besonders ist das Antlitz des Kaisers und der Pferdekopf fast gänzlich zerstört; gleichwohl kann man die ungemeine Pracht der Darstellung noch erkennen.

In dem Randstreifen ist, wie Martin nach der Tracht und allen Symbolen ganz klar macht, jedenfalls ein byzantinischer Kaiser dargestellt; er reitet auf einem Maultiere und hält das labarum-artige Szepter in der Rechten (in der Abbildung, wie gesagt, verkehrt). Rechts und links vom Kaiser sehen wir Alt- und Neu-Rom (Konstantinopel) ihm huldigen. Nebenbei bemerkt, haben diese Gestalten unbekleidete Füße, wie man sie von alten Götterdarstellungen her bei Allegorien gewohnt war.

Was an dem Stoffe noch besonders auffällt, ist der Reichtum des Rosetten-Kreismusters, das dann durch das ganze Mittelalter eine Hauptrolle spielt (siehe Tafel 171 a—c, und den Bodenbelag auf Tafel 131). In den kleinen Purpurkreisen, die einander zum Teile decken, sind auf grünem Grunde gestielte herzförmige Blätter dargestellt, jedes Blatt in drei Farbtönen; die Räume zwischen den Kreisen sind gelb.

Der obere und untere Rand des figürlichen Streifens zeigt auf Purpurgrund größere und kleinere Runde, die von durcheinander geschlungenen Bändern umfaßt werden; die kleineren Runde werden von Rosetten, die größeren von sehr beachtenswerten Palmettenformen ausgefüllt. Die Verwandtschaft der einen Palmettenart mit den Baumformen auf Tafel 54 ist ganz überzeugend, wenn dieses Stück auch etwas jünger ist. Ähnliche, aber weit größere und, im ganzen reichere, bandumschlungene Runde füllen

den übrigen Stoff; im Inneren der Runde sehen wir prachtvolle, in zwei Formen wechselnde Rosetten. Für diese Art Bandverschlingungen mit eingesetzten Rosetten finden wir verwandte Beispiele, zum Beispiel auf byzantinischen Marmorplatten des Klosters Vatopedi auf dem Berge Athos, die wahrscheinlich dem 11. Jahrhunderte entstammen.[1]

Palmetten, die aus den mehr oder weniger geschlossenen Runden nach innen wachsen, haben wir bereits unter den ägyptischen Funden kennen gelernt (Tafel 16); in dieser Zeit finden sie sich aber doch schon häufiger und folgerichtiger durchgebildet; so in einer Psalmenhandschrift des 10. Jahrhundertes[2] (Nr. 21 der Pariser National-Bibliothek), oder einer byzantinischen Schmelztafel, vermutlich aus dem 11. Jahrhunderte, die bei Schlumberger abgebildet ist.[3]

Wir sehen auf dem Stoffe Gunthers verschiedene Typen nebeneinander laufen: die ganz freien Rosetten in den Runden, die Herzblätter mit hart an die Runde stoßenden Stielen und die aus den Runden herauswachsenden Palmetten. Anderseits sind wir auch bloß aneinander geschobene und ineinander verschlungene Kreise.

Das Streben nach organischer Verbindung der Hauptteilung und der Füllmotive ist also offenbar noch nicht zum Abschlusse gekommen, doch ihm bereits sehr nahe.

◎ ◎ ◎ ◎

Klarer lernen wir den Stand der Flächendekoration, besonders der Textilkunst, aus einer für den Kaiser Nikephoros Botaniates (1078 — 1081) ausgeführten Handschrift der Werke des Johannes Chrysostomus in der Pariser National-Bibliothek kennen.[4]

Betrachten wir zum Beispiele das erste, auf Tafel 60 abgebildete Blatt des Werkes. Zunächst fällt uns der außerordentliche Gegensatz zwischen den, zeitgemäß gekleideten, fünf geschichtlichen Gestalten auf, deren ungleiche Größe allein schon ganz unklassisch ist, und den, halb klassisch anmutenden, allegorischen Figuren zur Seite des Thrones. Beiläufig sei auf das vollständige Fehlen architektonischer Profilierungen, auf die eigentümlich geschwungene Linie des Thronunterbaues, die einem gedrückten Kielbogen gleicht, und die ganz unstruktiv wirkende Querstreifung der Seitenlehnen des Thrones verwiesen. Auch die Lilien, eigentlich stilisierten

---

[1] Abbildung bei Schlumberger a. a. O. II., Seite 425 und 436.

[2] Siehe Bordier, „*Description . . . de ms. grecs de la bibl. nat.*" (Paris 1833) Seite 102.

[3] A. a. O. I., Seite 353.

[4] Bordier, Seite 128, XXX. — Henri Omont „*Fac-Similés des miniatures de plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*" (Paris, 1902), Tafel LXIII ff.

Palmettenformen auf den Seitenlehnen und die herzförmigen Enden der Rückenlehnen könnten zu eingehenderen Betrachtungen anregen. An der Lehne des Thrones ist das spätantike Nischenmotiv ausgebildet, wie kaum irgendwo. Am Rande der Thronlehne und unten in der Architektur sehen wir ganz abstrakt gewordene Ranken, die sich übrigens auch in den Einsätzen der verschiedenen dargestellten Kleidungen und in dem unteren Streifen des Kaisergewandes vorfinden.

Es sei auch gleich darauf hingewiesen, daß im Gegensatze zu den reichgeschmückten Gewändern der geschichtlichen Gestalten die allegorischen ungemusterte Gewänder haben (eines blau, eines grün mit Gold am Halse); auf den klassischen Vorbildern waren eben auch nur einfarbige zu finden und erschienen der späteren Zeit darum gewissermassen als außerzeitlich.

Bei den allegorischen Figuren erkennen wir einen ausgesprochenen Faltenwurf, während die Gewänder der anderen Gestalten fast sackartig wirken. Gewiß war das bei den schweren Stoffen auch in Wirklichkeit der Fall; man erstrebte in der Gewandung ebensowenig schärfer gegliederte Formen, wie etwa in der Architektur.

Die individuellen und plastischen Formen treten völlig zurück. Besonders bei den Begleitern des Kaisers ist vom Menschen eigentlich nur der Kopf übrig geblieben; alles andere verschwindet unter den äußeren Abzeichen der Idee, die sie vertreten.

Auffallend ist die geradezu verwirrende Wirkung der Ranken in dem großen Einsatze des Kaisergewandes; als Hauptlinie könnte man allenfalls die in der späten Antike so häufige S-Form herausfinden. Offenbar sollte an dieser bedeutungsvollen, die Würde bezeichnenden Stelle kein beliebiges, aus einem unendlichen Stoffe herausgeschnittenes Stück erscheinen, wie noch etwa bei der Darstellung des Kaisers Justinian (Tafel 13 b); aber doch lag der Zeit der Begriff des — sozusagen tektonisch — geschlossenen Musters so ferne, daß selbst hier nur der Eindruck einer allgemein bewegten Fläche entsteht. Anscheinend war das Vorbild mit Gold auf Purpur gestickt.

Auch was sonst auf diesem Blatte an Stoffdarstellungen geboten wird, ist im höchsten Grade bemerkenswert.

Auffällig im Vergleiche mit den bisher besprochenen Stoffen ist das Zurücktreten der Tierdarstellungen in allen Gewändern, die im Kodex wiedergegeben sind.

Auf dem abgebildeten Blatte zeigt nur die Kleidung des einen Würdenträgers, gleich zur Rechten des Kaisers, des Protovestiarius, Runde mit schreitenden Löwen und palmettenartigen Bäumen im Mittel; man

vergleiche hier wieder den Stoff auf Tafel 53 a.[1] Bemerkenswert ist der weiße Grund des sonst karmin, gold und schwarz(?) gefärbten Stoffes, während die anderen Stoffe viel ausgeglichener in der Farbe sind.

Ganz kleine Streumuster finden wir auf den Untergewändern der Männer rechts, mit denen man das Gewand des Kaisers auf Tafel 55 vergleiche, dagegen Muster mit geometrischer, rautenförmiger Grundlage auf dem Fußkissen und dem Untergewande des Kaisers.

Letzteres, blau mit bräunlich und weiß gefärbt, zeigt eine ganz ungemeine Bereicherung der etwa auf Tafel 50 a erkennbaren Formen.

In den Ranken des Schemelkissens (bräunlich und weiß auf blau) befinden sich ganz symmetrische, anscheinend von zwei Seiten heraus- und oben wieder zusammenwachsende Pflanzenmotive, die in ihrer Grundlage immer noch auf Lösungen, wie etwa denen auf Tafel 16 d, zurückgehen.

Gewiß ist die Füllung der Fläche schon eine sehr gleichmäßige, die Symmetrie schon weit fortgeschritten und auch die Verbindung des Innenmusters mit der Hauptgliederung schon entschieden erstrebt; dennoch wirkt das Aneinandersetzen der runden Innenzeichnung und der geradlinig sich kreuzenden Hauptlinien etwas störend.

Ein ähnliches Muster, aber nicht in schräg gestellten Quadraten, sondern Rhomben, sehen wir auf Blatt IV derselben Handschrift.

Auch Blatt II der Handschrift wäre zu vergleichen. Es ist hier der Kaiser zwischen einem Mönche und dem Erzengel Michael dargestellt; unter den Füßen des Kaisers sehen wir die schematische, schuppenförmige Darstellung eines Hügels, die wir heute auf orientalischen Stickereien zu sehen gewohnt sind. Das Bemerkenswerte ist hier aber, daß in jede einzelne Schuppe eine Blüte hineingesetzt ist, die wieder ihre Stengel unten nach zwei Seiten entsendet. Die schematische Darstellung greift also auch auf die unmittelbare Wiedergabe der Natur über, wie sie der Erdhügel doch sein soll.

Zum wichtigsten gehört jedoch das Ornament des kaiserlichen Mantels auf dem ersten Blatte (Tafel 60). Das Ornament ist im Vorbilde offenbar in Perlenstickerei ausgeführt; der Grund ist blau. Blau ist nämlich, wie schon im sasanidischen Reiche, die vornehmste Farbe.[2]

An dem Mantel des Kaisers sehen wir nun eine der größten, ja vielleicht die für die ganze Zukunft des Flächenornamentes wichtigste Neue-

---

[1] Leider ist die Miniatur des Kodex gerade im Gewande des Protovestiarius am meisten beschädigt, doch erkennt man in dem obersten der drei Kreise noch das nach rechts schreitende Tier. — Der Verfasser fühlt sich der Direktion der Pariser Nationalbibliothek sehr zu Dank dafür verpflichtet, daß er den, mit Recht streng verwahrten, Kodex genauer besichtigen konnte.

[2] Vgl. Karabacek „*Über einige Benennungen* . . .“, Seite 33.

rung durchgeführt. Es ist, wenn wir so sagen können, der Organismus der abstrakten Ornamentpflanze gefunden worden; es ist die Palmette mit dem Runde und ein Rund mit dem anderen verbunden, jeder Teil wächst aus dem anderen heraus. Alles wird durch Ranken verbunden oder fließt in Ranken zusammen; denn wir können uns das Ornament ebensogut aus symmetrischen Ranken mit ineinander wachsenden Blüten entstanden denken, wie aus versetzten Blüten, mit umschließenden Ranken, die ineinander übergehen. Entgegen den früher üblichen Kreisen tritt nun das raffiniertere Spitzrund hervor. Bisher wurden die einzelnen Runde auch gewöhnlich in der Längs- und Breitenrichtung des Stoffes aneinander gereiht; jetzt siegt die versetzte Anordnung, die alles mehr ineinander dringen läßt. Auf Tafel 23 sahen wir allerdings auch schon versetzte Anordnung und im Wesen sind alle Rautenmuster dieser Art (z. B. Tafel 31 b, d, und Tafel 32).

Um den Fortschritt sich recht klar zu machen, vergleiche man noch einmal Tafel 9 c, 10 c und 31 a.

Was das Muster gegenüber den früheren an organischer Durchbildung gewonnen hat, ist allerdings an Naturalismus verloren gegangen.

Die verstärkte Geltung der abstrakten Idee hat nun auch auf dem Gebiete der Pflanze einen abstrakten Organismus geschaffen, der mit den Pflanzentypen dieser Welt wohl nur entfernte Ähnlichkeit hat, aber nach eigenen, deutlich nachzufühlenden Gesetzen emporwächst und sich, immer weiterwuchernd, in die Unendlichkeit hinausdehnt.

Man kann es vielleicht als charakteristisch ansehen, daß Byzanz, das immer etwas altgriechischen bewahrt hat, nicht so sehr dem reinen Linienornamente die letzte Vollendung gegeben hat, wie das Sarazenentum es tat, sondern einem immerhin mit Erinnerungsbildern aus dieser Welt verknüpften Organismus.

Die Formen sind nicht mehr aufgelöst in Atome; in großer, rhythmischer Bewegung sehen wir nur Ruhepunkte, in denen die Kraft gewissermaßen erblüht, aber wieder zurückströmt und weiterfließt, um zu immer neuem Blühen zu führen. Es ist alles Gleichmaß und alles Bewegung und Leben. Die Flächenkunst hat dieses Schema denn auch zu ihrem ständigen Besitze gemacht. Wir werden sehen, daß die Weiterentwicklung vor allem in der naturalistischen Ausgestaltung besteht.[1]

---

[1] Es sei hier auch darauf hingewiesen, daß die Ornamente der Sophienkirche, die in der versetzten Anordnung oder in derFormder Palmetten dem besprochenen Stoffe verwandt sind, sich in den meisten Fällen sofort als späteren Ursprunges erweisen; so bei Salzenberg („*Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel*“, Berlin 1854) Tafel XVII, 1 bis 4 (Text, Seite 82, ff), Tafel XX 8, 12 bis 16 (Text, Seite 83, 84); die Entwicklung des Schemas braucht

Eine der wichtigsten Fragen scheint nun die zu sein: hat sich das Schema der Doppelranken mit herauswachsenden Mittelstücken auf byzantinischem oder auf islamitischem Boden entwickelt?

Daß dieses Schema auf spätantiken Formen beruht, kann wohl nicht bezweifelt werden; es braucht nur wieder auf Tafel 16 und Tafel 16 c, d verwiesen zu werden. Die byzantinische Kunst kann also gewiß allein dazu gelangt sein; aber auch bei der islamitischen Kunst ist das nicht ausgeschlossen. Man vergleiche nur etwa Tafel 81 a.

Da, wie gesagt, trotz der äußeren Feindschaft der christlichen und muhammedanischen Welt ein ununterbrochener Ausgleich der Kultur und der Kulturformen beider stattfand, so wird sich diese Frage heute wohl kaum mehr entscheiden lassen; vielleicht war aber schon den Zeitgenossen nicht klar, wer den einen, wer den anderen Schritt zuerst getan hat.

Es tritt jetzt in der Textilkunst der Mittelmeervölker allenthalben die große, organisch wachsende Flächenfüllung mehr in den Vordergrund, während früher mehr selbständige Formen nebeneinander standen. Beide Schemata vereinigt findet man noch auf Mosaiken des 12. Jahrhundertes im Dome zu Torcello (Tafel 48, a, c).

Aus der schematischen Angabe des Mosaikes erkennt man recht deutlich, worauf es ankam: auf den großen Fluß der Wellenbewegung. Die alten Kreis- und Streuformen erscheinen dagegen vibrierend und funkelnd, aber zusammenhanglos und des großen Zuges entbehrend. Ihre Bewegung scheint mehr jener zu gleichen, die fallende Tropfen auf ruhiger Wasserfläche erzeugen; die Welle bringt einen großen, einseitigen Zug in die Fläche und damit inneres Leben. Die Welle hat etwas Aufregenderes, Packenderes, sie vermag die Phantasie in eine ganz bestimmte Richtung zu bannen.

---

also wegen des Vorkommens verwandter Formen in der Sophienkirche nicht etwa längere Zeit vor dem Entstehen der oben besprochenen Miniatur erfolgt zu sein. Auch die Mosaiken der Markuskirche mit ähnlichen Darstellungen sind nicht vor dem 11. Jahrhunderte entstanden. — Noch eine zweite allgemeine kunstgeschichtliche Tatsache ergibt sich deutlich aus der Betrachtung der Nikephoros-Handschrift. Auf dem dritten Blatte, das den Kaiser auf dem Throne und einen Mönch darstellt, ist im Hintergrunde ein anscheinend achteckiger Zentralbau zu sehen, der die größte geistige Verwandtschaft mit dem Florentiner Baptisterium zeigt, sowohl in der Verbindung der Säulen- und Bogenstellungen mit der glatten Wand als insbesondere in der Lösung der Fensterumrahmung. Wir sehen hier deutlich, woher die sogenannte Proto-Renaissance Italiens stammt. Die Gebäudegruppe, die sich an das Baptisterium in Florenz anlehnt, San Miniato u. s. w., und schon die Pisaner Bauten sind im 12. Jahrhunderte unter dem Einflusse der neugriechischen Kunst entstanden. Auch die Färbung der Gebäudeflächen und Profilierungen im Manuskripte ist dieselbe, aus grünlichen, violetten, lila, schwarzen und blauen Tönen zusammengesetzte, wie sie noch lange auf italienischen Bildern der frühen Renaissance, bis über Benozzo Gozzoli hinaus, üblich ist.

Wir werden also begreifen, daß besonders an dieses Schema die weitere Entwicklung anknüpft. Einstweilen ist es aber durchaus nicht das einzige oder auch nur das vorherrschende Motiv der Flächenfüllung.

◎ ◎ ◎ ◎

In den Stoffen sind die Tiermuster mit Kreisen oder ohne solche jedenfalls noch lange die üblichen; so finden wir in dem Inventare von St. Peter in Rom, das zwar erst dem Ende des 13. Jahrhundertes entstammt, aber sicher auch ältere Stücke enthält, gerade derartige Stoffe als byzantinisch bezeichnet: [1]

„Dorsale pro altari de panno de Romania ad leones et aquilas ad aurum."	*„Ein rückwärtiger Altarbehang aus romäischem (griechischem) Stoffe mit goldenen Löwen und Adlern."*
„Dalmaticam rubeam de panno imperiali de Romania ad aquilas magnas cum 2 capitibus, sine ornamentis."	*„Eine rote Dalmatika von griechischem Kaiserstoff mit großen zweiköpfigen Adlern ohne Ornamente."*

Hiemit vergleiche man Tafel 58 und Tafel 59 a, die zwei außerordentlich nahverwandte, im einzelnen aber doch voneinander abweichende Stücke zeigen. Sowohl die Rosetten zwischen den Tieren, als das Herzblattmuster in den Schwänzen zeigt deutlich die ältere byzantinische Überlieferung. Die Brixener Casula wird dem heiligen Hartmann, Bischof von Brixen (1140 bis 1164), zugeschrieben; in diese Zeit paßt wohl auch die feine Ornamentierung, zu der die der Elefantendecke auf Tafel 54 als Gegenstück aufgefaßt werden kann. [2]

Die Adler auf Tafel 58 und 59 a sind allerdings einköpfig, doch sehen wir auf Tafel 55 b bereits einen zweiköpfigen, der uns nach der vorangegangenen Lösung auf Tafel 15 c keineswegs Wunder nehmen kann.

Wir erwähnen noch einige Stoffe aus der oben angeführten Quelle:

„Panni de Romania:	*„Stoffe aus Romäa:*
Rubeum cum rotis, in quibus est unus leo.	*Ein roter mit Kreisen, darin (je) ein Löwe.*

---

[1] V. Gay, *„Glossaire archéologique"* (Paris 1882), I., 583.

[2] G. Tinkhauser, *„Die alte und neue Domkirche zu Brixen in Tirol"* (Mitt. der k. k. Zentralkommission, 1861, Seite 130), läßt es allerdings auch als möglich zu, daß das Brixener Stück schon der Zeit des heiligen Albuin, Bischofs von Säben und Brixen (975 bis 1006), entstamme, ebenso wie das Stück in Auxerre, auf Tafel 59 a, schon in das 10. Jahrhundert versetzt wird (Schlumberger a. a. O. 1896, Seite 409).

Rubeum cum rotis, in quibus sunt 2 leones.

Ein roter mit Kreisen, darin (je) zwei Löwen.

Rubeum ad aves, bestias et arbores ad aurum.

Ein roter mit goldenen Vögeln, Tieren und Bäumen.

Rubeum cum rotis, in quorum qualibet 2 leones.

Ein roter mit Kreisen, in deren jedem zwei Löwen.

Rubeum cum rotis . . . 2 grifones.

Ein roter mit je zwei Greifen in Kreisen.

Violaceum cum rotis . . . unus leo.

Ein violetter mit je einem Löwen in Kreisen.

Violaceum cum rotis . . . 2 grifones.

Ein violetter mit je zwei Greifen in Kreisen.

Violaceum cum rotis . . . 1 grifo.

Ein violetter mit je einem Greifen in Kreisen.

Violaceum ad cathenas . . . 1 leo pardus.

Ein violetter mit Streifen (?), in denen einzelne Leoparden.

Rubeum cum rotis albis . . . 2 leones.

Ein roter mit je zwei Löwen in weißen Kreisen.

Violaceum sine auro cum rotis ad cathenas, in quarum qualibet grifo albus et caput equi.“

Ein violetter ohne Gold mit Kreisen in Streifen, darin immer ein weißer Greif und ein Pferdekopf.“

Zu den streifenweisen Anordnungen siehe Tafel 55 c; im übrigen vergleiche man hier Tafel 53 b, 55 b, 57.

Ganz ähnliche Beschreibungen finden sich auch in dem Inventare der königlichen Kapelle zu Palermo, das wohl erst aus dem Jahre 1309 stammt, aber bei zahlreichen Stücken erwähnt, daß sie „alt“ und „sehr alt“ sind.[1]

In die Reihe dieser Muster gehört offenbar auch die auf Tafel 78 a wiedergegebene Mosaiknachahmung eines Stoffes im Fußboden von San Marco in Venedig, eine Arbeit, deren Entstehen von Charles Errard,[2] nach der ganzen Baugeschichte der Kirche, an das Ende des 11. Jahrhundertes versetzt wird; doch ist sie wohl etwas jünger und als Weiterentwicklung der besprochenen Musterungen aufzufassen. Der Zusammenhang des ganzen Kirchenbaues und Schmuckes mit Byzanz ist aber unleugbar.

Die Hasen jagenden Adler sind ursprünglich sicher ein persisches Motiv, aber, wie wir auch an zahlreichen Miniaturen sehen können, offen-

[1] Francisque-Michel a. a. O., I., Seite 362, Anmerkung 2.

[2] „*L'Art byzantin, Venise*“ (Paris s. a.) pl. XIX.

bar schon lange in den Besitzstand der neugriechischen Kunstsprache übergegangen. Besonders bemerkenswert ist das kühn geschwungene Rankenwerk der Bäume. Man vergleiche hiemit den auf Tafel 78 b dargestellten Stoff, und man wird den Eindruck erhalten, daß man in ihm eine zeitlich nicht ferne, aber wohl sarazenische (sizilische) Arbeit vor sich hat; man braucht nur die Formen des Pflanzenwerkes einander entgegenzuhalten.[1]

Befremdlich mag es zunächst erscheinen, daß hier zwei Tierpaare übereinander dargestellt sind; doch haben wir auch früher schon (Tafel 41 ff.) bei Jagddarstellungen verschiedene Schichten von Gestalten übereinander gesehen. Jetzt fallen nur die menschlichen Figuren der oberen Reihe weg. Im 13. Jahrhunderte werden solche Stoffe mit verschiedenen Tieren in Kreisen jedenfalls schon angeführt, und zwar in derselben handschriftlichen Quelle, die die „romäischen" Stoffe oben erwähnte. (Vgl. Seite 71.)

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wollen diese weitere Entwicklung jedoch erst später eingehender betrachten; hier möge zunächst das Bild der byzantinischen Textilkunst nach anderer Seite hin ergänzt werden.

Glücklicherweise ist uns eine gesicherte byzantinische Stickerei erhalten, die zwar ziemlich später Zeit entstammt, aber doch geeignet ist, unsere Vorstellung von byzantinischer Textilkunst, wie wir sie aus Webereien allein erhielten, in einigen wesentlichen Punkten zu ergänzen. Es ist dies die sogenannte Dalmatika Leos III., die auch als Kaiserdalmatika bezeichnet wird, da sie lange als Krönungsmantel Karls des Großen galt. Doch hat schon Bock[2] überzeugend nachgewiesen, daß die Arbeit einer weit späteren Zeit entstammt.

Daß wir hier ein griechisches Werk vor uns haben, wird nicht nur durch die griechischen Inschriften und durch die Darstellung der Abendmahlspendung in beiderlei Gestalt, sondern insbesondere auch durch den Vergleich mit nah verwandten griechischen Miniaturen des 12. und 13. Jahrhundertes, die sich bei Bock[3] abgebildet finden, und durch die ganze Linienführung deutlich gemacht; auch über die ungefähre Zeit — etwa das Ende des 12. Jahrhundertes — kann darnach kaum ein Zweifel bestehen.

In der Mitte der Vorderseite ist als Hauptszene in einem großen Kreise die Herrlichkeit Christi dargestellt: der thronende und lehrende Heiland von Engeln und Heiligen umgeben (Tafel 61). Auf den Achsel-

---

[1] Nach Schlumberger a. a. O. (1890), Seite 235, gehörte der Stoff allerdings in das 10. Jahrhundert.

[2] „*Kleinodien des heiligen römischen Reiches*", Seite 95 ff, Tafel 18 und 19.

[3] A. a. O. Fig. *m* und *n*.

teilen ist gleichfalls Christus zu sehen, das eine Mal, wie er das Brot, das andere Mal, wie er den Wein spendet. Auf der Rückseite des Gewandes ist die Himmelfahrt Christi zur Darstellung gelangt (Tafel 62).

Der blauseidene Grund ist mit Kreuzen in Kreisen und, wo es der Gegenstand halbwegs passend erscheinen läßt, mit stilisiertem Buschwerke in den unteren Teilen mit Ranken ausgefüllt.

Die, teilweise vergoldeten, Silberdrähte, welche die Flächen der Stickerei bilden, sind in Zickzacklinien niedergenäht und dort, wo sie an Falten- oder andere Linien der Zeichnung stoßen, scharf umgebogen, so daß sich schmale Spalte ergeben; diese sind aber nachträglich durch Seide ausgefüllt und lassen so die Zeichnung deutlicher hervortreten. Es ergibt sich dadurch eine ganze flächenhafte, den byzantinischen Emails ähnliche Arbeit. Da die Stiche vielfach in das leinene Futter unter der blauen Seide reichen, hat sich die Stickerei trotz Verletzung des Seidengrundes noch verhältnismäßig gut erhalten. Zur Technik vergleiche man auch Tafel 162 b.

Die Gesichter, die Haare, Teile der Kleider, ein Teil der Blüten sind aus Seide in regelmäßigem Flecht- oder Kettenstich ausgeführt; die Stiche folgen dabei zum großen Teile den Formen, vgl. Tafel 5 a.

Aus bunter Seide ist auch der reizende, mit Vögeln belebte Busch unter dem gen Himmel fahrenden Christus gestickt; doch kann ich nicht umhin, diesen Teil der Arbeit für eine spätere Einfügung aus europäisch-gotischer Zeit zu halten, aus einer Zeit, da das Werk eben schon in Italien war. Man muß in der Tat zugeben, daß an dieser Stelle die Zeichnung eine etwas größere Lücke läßt, die man später unangenehm empfinden mochte. Vielleicht befanden sich dort auch die Fußspuren Christi, die dem Italiener späterer Zeit nicht mehr schicklich erschienen, obgleich die nordische Gotik sie ja noch lange beibehielt.

Jedenfalls liefert uns die Kaiserdalmatika einen Maßstab dafür, wie hoch der allgemeine Stand der Kunst in Byzanz zu jener Zeit noch gewesen sein muß; denn die Arbeit gehört gewiß zu dem Hervorragendsten, was die Stickkunst je geleistet hat, und zeugt von einer ungemeinen formellen und technischen Meisterschaft. Allerdings das Eine dürfen wir nicht verkennen, eine so weiche Empfindung, eine solche Wärme des Gefühles, wie wir sie später, seit der Gotik, im westlichen und mittleren Europa gewohnt sind, spricht nicht aus diesem Werke; trotz aller Bewunderung ihrer Schönheiten läßt uns die Arbeit einigermaßen kalt. Das ist aber kein Mangel gerade dieses Werkes, sondern beruht im Wesen der ganzen vorgotischen Kunst, bei der das, was wir heute „Stimmung" nennen, meist erst durch geschichtliche Momente gegeben wird, aber nicht durch die unmittelbare Absicht des Künstlers.

Mit der Kaiserdalmatika wäre auch eine offenbar byzantinische Stickerei im Schatze von San Marco zu Venedig mit der Darstellung der Erzengel Gabriel und Michael zu vergleichen.[1]

Nach Franz Buschmeyer[2] sind auch die ältesten in Deutschland noch vorhandenen Kreuzfahnen, die im Dome von Halberstadt, byzantinische Bildstickereien des 12. Jahrhundertes, und erst im 14. Jahrhunderte auf italienischen Seidenbrokat übertragen worden. Ebenfalls byzantinisch, aber erheblich später, ist nach demselben Gelehrten eine gestickte Fahne in der ehemaligen Sammlung des Prinzen Karl von Preußen. Natürlich können hier nicht alle erhaltenen Reste dieser Art aufgezählt werden. Übrigens wird uns der folgende Abschnitt, der von der süditalischen Textilkunst handelt, hier wesentliche Ergänzungen bieten, da die Kunst Süditaliens, wie wir sehen werden, in dieser Zeit mit der byzantinischen im allerengsten Zusammenhange steht.

Die Kaiserdalmatika berichtigt aber auch den Eindruck, den die Betrachtung der Webereien — vielleicht abgesehen von dem Stoffe aus dem Grabe Gunthers — in uns zurücklassen könnte, daß nämlich die menschliche Figur in ähnlicher Weise wie in der islamitischen Kunst dauernd zurückgedrängt worden wäre.

Nein, das Figürliche spielt sogar eine ganz bedeutende Rolle, und auf diesem Gebiete konnte Byzanz dem Westen ein Vorbild sein, wo die sonst so hochstehenden muhammedanischen Länder völlig versagten.

In der Tat ist auch noch im 14. Jahrhunderte in französischen Quellen sehr häufig von *„ouvrage de Romanie“* die Rede, besonders wenn es sich um goldene Besätze der Kirchengewänder handelt, so daß wir den Einfluß gerade auf die Stickerei deutlich erkennen können; doch wird es zweckmäßiger sein, hievon später zu sprechen.

◎ ◎ ◎ ◎

Mit dem Beginne des 13. Jahrhundertes haben wir übrigens offenbar schon den Höhepunkt byzantinischen Kunstschaffens überschritten.

Zu den größten Wendepunkten nicht nur der ganzen griechischen, sondern überhaupt der europäischen Geschichte gehört die Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204; seit dieser Zeit, da doch eigentlich der Islam durch die Christen vernichtet werden sollte, ist Byzanz rettungslos dem Untergange preisgegeben.

---

[1] Ant. Pasini, *„Tesoro di S. Marco“* (Venedig 1885), Tafel 29, Nr. 92 a. Vgl. auch Tafel 68, Nr. 166.

[2] *„Die Ratsfahne im Dome zu Erfurt“*, in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1894, Sp. 205 ff.

Aber gerade gelegentlich dieser Eroberung hören wir von den außerordentlichen Schätzen der Stadt, die auch schon früher das Staunen der Kreuzfahrer erweckt hatten, so insbesondere in der Beschreibung des Miteroberers G. de Ville-Hardouin.[1]

Die Menge des Goldes, Silbers, der Edelsteine, der Seidenstoffe und des kostbaren Pelzwerkes scheint unermeßlich gewesen zu sein. Es müssen damals kaum schätzbare Besitztümer nach dem Westen gelangt sein.

Während wir aber früher häufig hörten, daß in griechischen Werkstätten Kirchengewänder für den Westen gearbeitet wurden und griechische Kaiser reiche Geschenke an Stoffen und Stickereien den fremden Höfen machten[2], werden vom 13. Jahrhunderte an griechische Stoffe weit seltener erwähnt als früher; bei den französischen Troubadours[3] kommen Stoffe aus Konstantinopel nur mehr vereinzelt vor. Es ist ja auch begreiflich, daß die Not der Zeit, erst die Wirren mit den Kreuzfahrern, dann das unaufhaltsame Vordringen der Türken, gerade die Erzeugung der feineren Luxusware wesentlich einschränkten. Dazu kam die innere Erstarrung des Reiches, das allzuspät erst Anschluß an die inzwischen weiter vorgeschrittene westliche Kultur, besonders Italiens, suchte.

Vom Beginne des 13. Jahrhundertes an tritt die Textilkunst wie die ganze Kultur des christlichen Orientes gegenüber der des sarazenischen Gebietes weit an Bedeutung zurück.

---

[1] Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 163 und 309.

[2] Francisque-Michel a. a. O. I., 187, Rohault de Fleury, „*La Messe*" VII, Seite 25.

[3] Francisque-Michel a. a. O. I., 308.

Dritter Abschnitt: Die Begründung der süditalienischen Textilkunst.

In Italien wird die Zeit des 9. und 10. Jahrhundertes gewöhnlich als die des tiefsten Verfalles angesehen.

Das Land tritt in seiner Bedeutung für die allgemeine Entwicklung menschlicher Kultur, in der es vor- und nachher wiederholt eine führende Rolle gespielt hat, für einige Zeit überhaupt zurück. Die nordischen Völker und, auf anderer Seite, die muhammedanischen gelangen in den Vordergrund; aber in dem geschichtlichen Dunkel, das die südlichen Teile des zerfallenden Karolingischen Weltreiches umgibt, liegen auch die ersten Ansätze zu einer neuen, italienischen Sprache und Nationalkultur verborgen. Gerade Zeiten äußerer Bedeutungslosigkeit und Verworrenheit sind für die innere Entwicklung eines Volkes oft die bedeutsamsten.

Wo sich in Italien aber Ansätze zu höherer formeller Kultur zeigen, ist der Zusammenhang mit den beiden Erben der antiken Bildung, Byzanz und dem Islam, fast überall erwiesen. Amalfi, Pisa und Venedig, die größten Handelsstädte des mittelalterlichen Italiens, sind zugleich die Einbruchsstellen griechischer Kunst und Kultur. Das Festland von Süditalien steht ja bis in das 11. Jahrhundert großenteils direkt unter griechischer Herrschaft, während Sizilien und teilweise auch das Festland seit dem Beginne des 9. Jahrhundertes dem Islam anheimgefallen waren.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wollen hier zunächst einige erhaltene Werke der Weberei und Stickerei betrachten, die dem weiteren Kreise byzantinischen Kultureinflusses angehören und möglicher- oder wahrscheinlicherweise in Süditalien entstanden sind.

Es ist hier vor allem die Tunika Kaiser Heinrichs II., des Heiligen, zu erwähnen, die heute im bayrischen Nationalmuseum in München verwahrt wird. [1]

---

[1] Bock, „*Kleinodien* . . .“, Tafel 40, Text, Seite 188 ff.

Der, bereits früher erwähnte, weiß in weiß gearbeitete Seidenstoff, zu dem auch das Österreichische Museum ein ganz entsprechendes Gegenstück besitzt (Tafel 55 b), gehört in der einfachen Strenge, besonders der Bandverzierung, entschieden der klassizistischen Richtung der neugriechischen Kunst an.

Die Gold- und Perlenstickerei an den Besätzen der Tunika (Bock a. a. O., Seite 190) bringt Greifen in größeren Kreisen, die durch kleinere überschnitten werden, also das alte Schema.

Wie bei allen Schenkungen, die Heinrich II. für den, im Jahre 1004 von ihm gegründeten, Dom in Bamberg bestimmte, und zu denen auch diese Tunika mit großer Sicherheit gezählt wird, haben wir wohl an süditalienische Herkunft zu denken.

Wir müssen uns erinnern, daß gerade um die Wende des Jahrtausendes zahlreiche Interessen Deutschland mit Süditalien verbanden. Schon die Ottonen hatten dort gekämpft und einzelne Gebiete den Griechen und Sarazenen entrissen. Otto III. war ja auch der Sohn einer griechischen Prinzessin, Theophano. Heinrich II. selbst unterwirft 1022 Benevent, Capua und Salerno und bekämpft mit Unterstützung der kurz vorher in Unteritalien eingedrungenen Normannen die Griechen in Apulien. Wahrscheinlich werden die Schenkungen an den Bamberger Dom erst auf diese Unternehmungen des Kaisers in Unteritalien zurückgehen.

Es sei hier auch erwähnt, daß die griechischen Einflüsse auf die deutsche Kunst dieser Zeit, die man heute vergeblich zu leugnen versucht, wohl weniger unmittelbar von Konstantinopel aus, als über Italien sich geltend machten. Neben Miniaturen mögen gerade Stoffe und Stickereien zur Vermittlung der Formensprache von Bedeutung gewesen sein.

Noch wahrscheinlicher wird die Vermutung süditalienischer Herkunft der Arbeiten durch die Betrachtung des sogenannten kaiserlichen Palliums im Bamberger Schatze, einer inschriftlich gesicherten Schenkung Kaiser Heinrichs II.[1] (Tafel 64 b).

Nach den Untersuchungen von Ernst Maaß *(„Inschriften und Bilder des Mantels Kaiser Heinrichs II.“)*[2] war das Stück übrigens immer ein Meßgewand. Wir haben hier eine ganz merkwürdige Abwandlung der in Kreise und Polygone eingeschlossenen Figurendarstellungen vor uns. Es sind in Goldstickerei auf Purpurgrund die verschiedenen Himmelsgestirne dargestellt. Die Technik entspricht völlig der, gleich im folgenden gelegentlich des ungarischen Krönungsmantels zu besprechenden; die Stickereien sind aber, wie vielfach bei alten Stücken, nachträglich auf neuen Grundstoff

[1] Bock a. a. O., Seite 64 ff., Tafel 41.

[2] Zeitschrift für christliche Kunst, 1899 Sp. 321 ff.

übertragen worden, da die Seide meist leichter durchgerieben wird als der solidere Goldfaden. Lateinische Inschriften außerhalb der Umfassungen der einzelnen Gestirne geben eine genaue Erklärung, allerdings mit zahlreichen sprachlichen Fehlern. Außerdem sind über das Ganze christliche Bilder verteilt, etwa ein Viertel der Darstellungen.

Eine längere lateinische Inschrift erklärt, daß Kaiser Heinrich II. das Werk *„dem höchsten Wesen“* („superne usie“) gewidmet hat; eine zweite kürzere lautet:

„Descriptio tocius orbis †. Pax Ismaheli, qui hoc ordinavit.“	*„Darstellung der ganzen Welt †. Friede dem Ismahel, der dieses angeordnet hat.“*

Bock knüpft an diese Inschrift sehr weitgehende Vermutungen, indem er den Ismahel der Inschrift mit einem Fürsten aus Bari, dessen Leben mit jenem Heinrichs II. Berührungspunkte hatte, identifiziert; dieser Ismahel soll der ursprüngliche Besteller der Stickerei sein.[1]

Nun muß es aber für jeden unbefangenen Betrachter der Inschrift und des Werkes wohl klar sein, daß der genannte Ismahel, wie es auch in der Inschrift steht, dieses Werk „ordnete“; es wird eben, trotzdem Maaß keinen ausgesprochenen Plan für die Verteilung der Sternbilder erkennen kann, das Ganze ursprünglich doch eine bestimmte, innerlich begründete Ordnung gehabt haben, etwa eine dem Schenker oder Beschenkten günstige Konstellation der Gestirne. Der Name Ismahel ist einer der gewöhnlichsten Sarazenennamen und war damals in Süditalien, wo lateinisches, griechisches und sarazenisches Volkstum aufeinanderstießen, gewiß nichts Seltenes. Wir werden also entweder an den astrologischen Ordner der Gestirne oder an den Sticker zu denken haben; ich denke, eher an ersteren.

„Sol“ und „Luna“ der Darstellung haben ganz antiken Charakter, auch sonst kann man in der Arbeit unmöglich ein rein sarazenisches Werk erkennen; vielleicht war es eben nirgends anders möglich als auf diesem umstrittenen, aber doch vorherrschend von Griechenland beeinflußten, süditalienischen Boden. Was wir deutlich sehen, ist: eine, wenigstens teilweise, griechisch-antike Formensprache, eine lateinische Inschrift, ein Entwerfender oder Ausführender mit sarazenischem Namen!

Und das Ganze wandert als kaiserliche Schenkung nach Deutschland.

Kaum ein anderes Werk vermag in die geheimnisvollen Zusammenhänge mittelalterlicher Kunst und mittelalterlichen Empfindens so hineinzuleuchten wie dieses.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] *„Kleinodien. . .“* Seite 196.

Vielleicht befremdet uns aber, wenn wir diese scheinbare Verwirrung ins Auge fassen, die Zuweisung eines anderen, viel umstrittenen Werkes weniger, wir meinen, des ungarischen Krönungsmantels, der heute in der Ofner Hofburg verwahrt wird[1] (Tafel 63).

Leider hat dieses Prachtstück, besonders durch seine Entführung während des ungarischen Aufstandes im Jahre 1848/49, außerordentlich gelitten.[2] Auch fehlen heute einige Teile an der, jetzt geradlinigen, Kante des, ursprünglich geschlossenen, Mantels. Er war nämlich, wie Bock wahrscheinlich macht, gelegentlich der Krönung Maria Theresias auseinandergeschnitten worden, da er sonst nicht über dem damals üblichen weiten Reifrock zu tragen gewesen wäre; bei dieser Umgestaltung scheint ein Stück unter dem Armloche, das vermutlich auch am meisten gelitten hatte, abgetrennt worden zu sein und ging dann verloren. Die ursprüngliche Form war die einer alten, glockenförmigen Kasel, die nur eine Öffnung für den Hals und bisweilen auf der Brust einen Schlitz für die Hände hatte; so auch hier. Der Mantel diente übrigens ursprünglich offenbar kirchlichen Zwecken und wurde erst später — jedenfalls seit dem 14. Jahrhunderte — für die Krönungen der ungarischen Könige verwendet.

Über die Entstehungszeit gibt die über den Thronen der Apostel im Halbkreis hinlaufende Inschrift genaue Auskunft. Es heißt da:

„Casula hec operata et data ecclesiae sanctae Mariae sitae in civitate alba anno incarnationis XPI MXXXI indiccione XIIII, a stephano rege et gisla regina.“

„Diese Kasel ist gearbeitet und der Marienkirche in Stuhlweißenburg gegeben im Jahre des Herrn 1031 in der 14. Indiction vom Könige Stephan und der Königin Gisla.“

Die Entstehungszeit steht also fest; nicht genannt aber ist das Entstehungsland der Arbeit. Bock faßt die Inschrift ganz wörtlich auf und nimmt an, daß die Stickerei von der Königin selbst und ihrer Umgebung

[1] Bock a. a. O., Seite 84 ff., Tafel 17; Eugen von Radisics, *„Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie“*, Budapest 1897, Tafel I/1; Béla Czobor in dem Werke *„Die historischen Denkmäler Ungarns in der Milleniums-Landesausstellung* (1896)“, Budapest und Wien s. a. S. 51 ff.

[2] Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder“*, I., Seite 159 und 162, wo auch das gemalte Gegenstück auf Seidengaze aus Martinsberg bei Raab besprochen wird. Vgl. auch F. X. Kraus, *„Geschichte der christlichen Kunst“*, II/1, Seite 258, der das Stück in Raab „Pendant oder Vorlage“ nennt. Nach Czobor, der a. a. O. auf Tafel VIII eine Darstellung dieser Gazemalerei bringt, wäre sie nicht, wie Bock annimmt, Vorbild, sondern eine ungenaue und unvollständige Kopie aus der Zeit der später zu besprechenden Umgestaltung; was am Originale fehlt, fehlt auch in der Kopie. — Ich denke, daß man die durchsichtige Seidengaze wählte, um das Werk direkt pausen zu können.

gearbeitet wurde. Und diese Auffassung ist auch in die meisten Handbücher übergegangen.

„Operata est“ bedeutet aber jedenfalls nicht einfach *„ist gearbeitet worden“*, denn sonst müßte auch König Stephan mitgestickt, oder die Königin gestickt und der König geschenkt haben; sondern die Worte bedeuten etwa *„ist gearbeitet worden im Auftrage . . .“* Es soll eben gesagt werden, daß nicht eine fertige Arbeit, sondern eine eigens für diesen Zweck hergestellte gespendet wurde.

Auch der sonst so verdienstvolle F. X. Kraus[1] läßt sich in seinem Bestreben, die west- und mitteleuropäische Kunst von der griechischen möglichst unabhängig erscheinen zu lassen, dazu verleiten, hier eine Arbeit von „sächsischer Frauenhand“ zu erkennen. Für die Wahl der allegorisch-symbolischen Bilder setzt er den Rat theologisch gebildeter Personen voraus.

Andere[2] nehmen an, daß das Werk in Sizilien entstanden sei; doch scheint mir auch das ausgeschlossen zu sein. Wir müssen bedenken, daß erst 40 Jahre nach der Entstehungszeit des Stückes die Rückeroberung Siziliens für das Christentum begann, und daß sich noch in den datierten sizilischen Arbeiten des 12. Jahrhundertes, etwa dem deutschen Kaisermantel vom Jahre 1132 (Seite 88), die dem Muhammedanismus eigene Beschränkung der Formenwelt und arabische Inschriften vorfinden. Es scheint darnach völlig unwahrscheinlich, daß eine so rein christliche, figurenreiche Darstellung, wie der ungarische Krönungsmantel, sarazenisch-sizilischen Ursprunges sein könnte.

Dagegen ist der Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst nicht zu verkennen. Die Christusgestalt, die sich in der kleinen Mandorla (links oben von der großen) befindet, zeigt, wie auch Bock nicht entgehen konnte, in Haltung, Kleidung und Form des Heiligenscheines deutlich byzantinische Formengebung.[3]

Wenn das Stück auch direkt am Hofe ausgeführt sein sollte, sei es nun von griechischen, deutschen oder selbst ungarischen Arbeitskräften, jedenfalls gehört es in den Kreis der byzantinischen oder von Byzanz beeinflußten Kunst. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß die Königin Gisla die Schwester Kaiser Heinrichs II. war. Die Annahme, daß wir eine unteritalienische Arbeit vor uns haben, gewinnt dadurch nur an Wahrscheinlichkeit.

---

[1] *„Geschichte der christlichen Kunst“*, II/1, Seite 258.

[2] Zum Beispiele Woermann, *„Geschichte der Malerei . . .“*, I., 352.

[3] Man vergleiche etwa auch den Christus über den beiden Tieren in der Kathedrale zu Troja, der sich bei Schulz und Quast, *„Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien“* (Dresden 1860), Tafel 35, abgebildet findet.

Wenn das Werk aber direkt oder indirekt byzantinischer Herkunft ist, so gehört es entwicklungsgeschichtlich zu den wichtigsten Denkmalen der Kunst, ist dann aber auch stilistisch völlig erklärt, während es, aus solchem Zusammenhange gerissen, völlig unverständlich wäre.

Auf das Gegenständliche der Arbeit kann hier nicht näher eingegangen werden; es sei nur erwähnt, daß sich in dem äußersten Medaillonkreis auch die inschriftlich bezeichneten Bildnisse des Königs und der Königin befinden.[1]

Es sei hier zum geschichtlichen Verständnisse des Werkes aber auch auf einige technische Eigenheiten hingewiesen. Der, heute sehr beschädigte, purpurseidene Grundstoff ist durch vertiefte Linien, die streifenartig angeordnete Sterne und Rosetten bilden, Farbe in Farbe gemustert. Es ist die Verwendung solcher Stoffe, zum Beispiele auch beim deutschen Kaisermantel, eine sehr bezeichnende Eigentümlichkeit der alten Stickereien. Es kommen allerdings auch einfache Taffete als Untergrund vor, doch sind diese weniger haltbar als schwerere Stoffe und darum auch heute für Stickereien nicht beliebt; man wählt heute meist Seidenripse. In früherer Zeit war der Schmucktrieb aber noch größer. — Die Stickerei ist größtenteils in gelegtem, mit feiner gelber Seide niedergenähtem, Häutchengolde ausgeführt, an einzelnen Stellen des Laubornamentes und der Tiere auch in gedrehter farbiger Seide (in Flechtstich). An den Hauptlinien der Zeichnung sind die Goldfäden scharf umgebogen und lassen die Linien selbst frei; doch ist der so entstehende Spalt durch Stiche in farbiger gedrehter Seide ausgefüllt; es ist also dieselbe Technik, die wir an der sicher byzantinischen, wenn auch etwas späteren, sogenannten Kaiserdalmatika finden und am sogenannten Kaiserpallium; der jüngeren Dalmatica gegenüber sind hier aber auch die Gesichter der Figuren golden gehalten. Die Technik spricht also jedenfalls auch für byzantinische oder süditalienische Herkunft.

Beiläufig seien die eigentümlich festungsartigen Bauten hervorgehoben, in denen die Apostel, abgetrennt von den Kämpfen der Welt, die wir dicht um sie sehen, wie in einem himmlischen Jerusalem dargestellt sind; diese Bauten haben sich jedenfalls aus den Rundbogenstellungen der älteren Übung entwickelt.

Besonders wichtig ist für uns auch das nicht ganz symmetrisch gehaltene Rankenwerk mit den gleichfalls nicht ganz symmetrischen

[1] Auch der, 1031 verstorbene, heil. Emerich, Sohn Stephan des Heiligen, befindet sich darunter. Ein Teil des Medaillons ist aber sehr schwer zu deuten; nicht ganz unwahrscheinlich ist die Annahme Bocks, daß man die beigeschriebenen Namen als christianisierte Umgestaltungen der heidnischen Namen von Vorfahren und Verwandten des Königs aufzufassen habe. Der Name *„Pantaliom“ (Pantaleon)* könnte auch auf Süditalien hinweisen.

Pfauen, die sich im untersten Streifen zwischen den Medaillons befinden, und die wir unter anderem ähnlich auf älteren ganz- oder halbbyzantinischen Arbeiten Venedigs antreffen.[1]

Das eigentümlich einseitige, meist aus S-förmigen Linien herausentwickelte Rankenwerk sehen wir auch in der noch dem 10. Jahrhunderte entstammenden Johannes Chrysostomus-Handschrift, Nr. 669 der Pariser Nationalbibliothek,[2] und besonders in der schon besprochenen Handschrift für Kaiser Nikephoros Botaniates (Tafel 60), die ja nur einige Jahrzehnte später entstanden ist als der Krönungsmantel.

Auch beachte man die schon reich entwickelten lilien- und herzblattförmigen Palmetten, sowie die einseitig geschwungenen Ausläufer. Wichtig ist auch der schmale Streifen über dem Rande des Medaillons; die schrägen Teilungen sowohl, als den Wechsel von Tier- und Pflanzenornament werden wir in ganz ähnlicher Gestalt noch häufig finden. Ebenso werden uns die Palmetten und Ranken in dem oberen, kleineren und geraden, Streifen durch später zu besprechende Arbeiten noch häufig in Erinnerung gebracht werden. Auch die Verzierung einzelner Turmflächen zwischen den Aposteln ist wohl zu beachten; sie haben große Ähnlichkeit mit dem Stoffornamente der Handschrift für den Kaiser Nikephoros Botaniates.

Wie die Zeit, gegenüber der früheren, die Einzelformen möglichst zu verschmelzen sucht, wenn zunächst auch nur äußerlich, zeigen so recht die Baumformen des Kragens und der Randstreifen. An den ansteigenden Teilen (Tafel 63 c) erkennt man deutlich, daß es lauter einzelne Herzblattmotive sind, bei denen die lilienähnlichen Mittelstücke aber nicht einen, sondern zwei, symmetrische, Stiele haben. Diese ragen weit heraus, stoßen bei den Längsstreifen aneinander und bilden so neue Herzblätter. Man benützt dann die Hauptlinien der ursprünglichen Herzblätter, um durch Einsetzen von Mittelstücken auch aus ihnen Lilienformen zu machen. So entstehen immer neue Wandlungen ein- und desselben Gedankens.

Die Herzblätter läßt man, wie gesagt, übereinander und auseinander emporwachsen; wenn man dazu noch die Baummotive, in den Bogen nächst dem mittelsten, ins Auge faßt, so hat man das Gefühl: es bedarf nur noch eines einzigen Schrittes, und aus dem über- oder nebeneinander geordneten Palmettenmuster wird das versetzte, organisch emporwachsende Pflanzenmuster entstehen, wie wir es denn auch in der etwas späteren Handschrift für Kaiser Nikephoros Botaniates bereits gefunden haben.

---

[1] Vgl. Schlumberger a. a. O., II., Seite 317.

[2] H. Bordier, „*Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la bibliothèque nationale*" (Paris 1883) Seite 118, Fig. 57.

Wichtig ist auch der Vergleich der Ranken auf unserer Stickerei mit denen des noch zu besprechenden, offenbar orientalischen, Futterstoffes des Kragens (Tafel 95 c).

Man wird empfinden, daß sich in diesem Futterstoffe, besonders in den langgezogenen Grundformen längs der Symmetrieachse des Rankenwerkes, ein wesentlich anderes Gefühl ausspricht, als in der Stickerei; orientalisch wirken in ihm besonders auch die tropfenartigen Hohlräume in den Palmetten.

Gerade dieser Gegensatz läßt die — mittelbar oder unmittelbar — griechisch-unteritalienische Herkunft des ungarischen Krönungsmantels nur noch deutlicher hervortreten.

◎ ◎ ◎ ◎

Gegen Ende des 11. Jahrhundertes trat infolge der Eroberung durch die Normannen nun auch Sizilien wieder in den Kreis der christlichen Saaten, dem es, etwa zweiundeinhalb Jahrhunderte früher, durch die Muhammedaner entrissen worden war.

Zuerst hatte Sizilien einen Bestandteil des großen islamitischen Kalifates gebildet; dann war es ein selbständiges Emirat unter ägyptischer Oberhoheit geworden.

Die Herrschaft der Sarazenen war für die Kultur Siziliens jedenfalls eine sehr bedeutungsvolle gewesen; auf sie geht anscheinend die Einführung des Zuckerrohres, der Palme, der Olive, des Baumwollbaumes und wahrscheinlich auch des Maulbeerbaumes und der Seidenkultur zurück; wenigstens nimmt dies Pariset (a. a. O., II., Seite 212 ff.) an; er versetzt die Einführung der Seidenzucht in Sizilien in das 10. oder 11. Jahrhundert. Von anderer Seite wird allerdings der Annahme Ausdruck gegeben, daß Sizilien vor der Normannenzeit noch keine Seidenzucht hatte oder daß sie wenigstens erst kurz vor dieser Epoche eingeführt wurde.[1] Dagegen spräche auch nicht, daß in Sizilien schon vorher Stickereien in Seide ausgeführt wurden; denn wir sehen ja überall, daß die Seidenstickerei der Weberei vorangeht.[2]

In der Mitte des 12. Jahrhundertes scheint nach einem Berichte Edrisi's die Seidenerzeugung Siziliens jedenfalls schon bedeutend gewesen zu sein.[3]

---

[1] Francisque-Michel a. a. O., I., Seite 76 ff.

[2] Von Wollweberei in Sizilien ist schon vor Mitte des 9. Jahrhundertes in arabischen Quellen die Rede. Eine Nachricht aus dem Jahre 975 läßt vermuten, daß in Sizilien bereits Seiden- und Goldstoffe erzeugt wurden, aber nicht von besonderem Werte. Vgl. Gay a. a. O., Sp. 582 (833, 846, 975).

[3] Francisque-Michel a. a. O., I., Seite 76, Anmerkung 4.

Wir wiesen auch bereits darauf hin, daß der Muhammedanismus auffallend schnell seinen aggressiven Charakter verlor. Neuer Fanatismus kam erst durch einen Teil der Türken und Mongolen wieder in die islamitische Welt; der Araber war bald zur Erkenntnis gekommen, daß das Ausnützen der vorhandenen Kräfte zweckmäßiger wäre, als das Zerstören. Allerdings hatte er vorher seine Stellung vollständig gesichert, so war zum Beispiel in Ägypten im Laufe des 9. Jahrhundertes das Griechische gänzlich verdrängt worden.[1] Ebenso scheint auch die Umwandlung Siziliens im Anfange, allerdings nur, was Religion und Sprache betraf, sehr rücksichtslos durchgeführt worden zu sein.

Eine ähnliche Wandlung wie die Muhammedaner machten aber auch die neuen, normannischen Eroberer durch.

Einmal zu Besitz und zu einem neuen Rechtszustande gelangt, erkannten sie in einer gewissen Freiheit der Auffassung den Weg zu ruhigem Genusse und zur dauernden Mehrung ihres Besitzes. Eine solche Duldsamkeit, wie die Normannen nach ihren ersten Gewalttaten bewiesen, findet sich wohl sehr selten in der Weltgeschichte.

Die Capella palatina zu Palermo, die 1140, also ein halbes Jahrhundert nach der Eroberung Siziliens durch die Normannen geweiht wurde, zeigt nebeneinander lateinische, griechische und arabische Inschriften, und an diesem christlichen Gotteshause ist das Gründungsjahr nicht nur nach christlicher Zeitrechnung, sondern auch nach muhammedanischer Zählung angegeben!

Als die Araber als herrschende Klasse kamen, da waren die gewerbfleißigsten Schichten jedenfalls nur Griechen und Römer; aber sie wurden, wenigstens äußerlich, in Muhammedaner (Sarazenen) umgewandelt.

Die Normannen haben, was vielleicht ihre geringere Zahl mit sich brachte, ihre Sprache — die französische — dem Volke nicht aufgenötigt. Die sprachliche Umwandlung erfolgte erst allmählich wieder von Italien her.

◎ ◎ ◎ ◎

Trotz des Wechsels der Herrschaft wurde die Überlieferung nicht unterbrochen. Wie schon der Name sagt, ist das *„Hôtel de Thiraz“* in Palermo, diese königliche Musteranstalt der Textilkunst eine Gründung aus arabischer Zeit; solche Werkstätten waren, wie am byzantinischen oder sasanidischen Hofe, auch an allen muhammedanischen Fürstensitzen üblich geworden.

[1] Vgl. Karabacek, *„Die . . Grafschen Funde . .“*, Seite 13.

Die normannischen Fürsten begnügten sich aber nicht damit, das Vorhandene fortzuführen, sondern sie suchten, es noch nach Möglichkeit weiterzuentwickeln. Wie uns Otto von Freisingen[1] berichtet, wurden 1146 während des siegreichen Vordringens der Normannen im byzantinischen Reiche griechische Weber nach Palermo versetzt. Zugleich wird uns durch diese Nachricht nahegebracht, daß die griechischen Weber damals noch besonders begehrenswert erschienen sein müssen. Diese Überführung christlicher Arbeiter mochte auch die Rückkehr der sizilischen Kunst in den europäischen Kunst- und Kulturkreis wesentlich fördern.

Hugo Falcandus[2] berichtet etwa 1189 in der Vorrede zu seiner Geschichte Siziliens bei der Beschreibung Palermos:

„Nec vero nobiles illas palatio adhaerentes silentio praeteriri contenit officinas, ubi in fila variis distincta coloribus Serum vellera tenuantur, et sibi invicem multiplici texendi genere coaptantur. Hinc enim videas amita, dimitaque et trimita minori peritia sumptuque perfici, hinc eximita uberioris materiae copia condensari. Hic diarhodon igneo fulgure visum reverberat. Hic diapisti color subviridis intuentium oculis grato blanditur aspectu. Hic exarentasmata circulorum varietatibus insignita, majorem quidem artificum industriam, et materiae ubertatem desiderant, majori nihilominus pretio distrahenda. Multa quidem et alia videas ibi varii coloris ac diversi generis ornamenta, in quibus et sericis aurum intexitur, et multiformis picturae varietas gemmis interlucentibus illustratur. Margaritae quoque, aut integrae

„Ich darf auch nicht jene mit dem Palaste im Zusammenhang stehenden Werkstätten mit Schweigen übergehen, in denen der Seidenflaum in buntfarbige Fäden gezogen und in vielfacher Art des Webens wieder vereint wird. Hier siehst du, wie „Amit“, „Dimit“ und „Trimit“ mit geringerer Geschicklichkeit und geringerem Aufwande vollendet werden; hier, wie „Heximit“ aus reicherer Menge dicht hergestellt wird. Hier blendet der „Diarhodon“ das Auge durch seinen feurigen Glanz. Hier schmeichelt die grünliche Farbe des „Diapistum“ den Augen des Beschauers durch den angenehmen Anblick. Hier erfordern die „Exarentasmata“, die durch den Wechsel von Kreisen bemerkenswert sind, noch mehr Fleiß der Künstler und eine Menge Material und stehen auch in höherer Schätzung. Viele andere Ornamente von verschie-

[1] Vgl. Francisque-Michel a. a. O., I., Seite 73 ff.

[2] Vgl. Francisque-Michel a. a. O., I., Seite 82, Anmerkung 1.

cistulis aureis includuntur, aut perforatae filo tenui connectuntur, et eleganti quadam dispositionibus industria picturati jubentur formam operis exhibere.“

dener Art und Farbe siehst du da noch, wo in die Seide Gold eingewoben und die Verschiedenartigkeit vielgestaltiger Malerei durch leuchtende Edelsteine hervorgehoben wird. Auch Perlen werden entweder unverletzt in goldene Kästchen eingeschlossen oder durchbohrt durch zarte Fäden verbunden, und, mit vornehmer Geschicklichkeit verteilt, haben sie die Aufgabe, die Form des gemalten (gewebten, gestickten) Werkes zu heben.“

Im ganzen, sehen wir also, ist hier sowohl von Webereien, als von Stickereien die Rede.

Die Verwendung von Edelsteinen und Perlen, die teilweise in Gold gefaßt teilweise durchbohrt waren, werden wir an mehreren Beispielen noch kennen lernen. Es hätten übrigens noch farbige Schmelzplättchen erwähnt werden können, die wir gleichfalls an erhaltenen sizilischen Arbeiten als Schmuck finden werden, so gleich an dem zunächst zu besprechenden Werke, dem deutschen Krönungsmantel.

Bezüglich der in der Quelle vorkommenden technischen Ausdrücke sei nur das Folgende hervorgehoben.

Der dem Griechischen entstammende Ausdruck . . . *mitum* (μίτος), der sich in den Bezeichnungen *amitum, dimitum, trimitum* und *heximitum* findet, deutet wahrscheinlich auf einen farbigen Kettenfaden; man hätte daher an Stoffe mit ein-, zwei-, drei- und sechsfarbiger Kette zu denken.[1]

[1] Vgl. Pariset a. a. O., II., S. 378., und Francisque-Michel a. a. O., I., S. 164 und 171. Die Ausdrücke μονόμιτος und πολύμιτος wären darnach einfach Bezeichnungen für ein- und mehrfarbigen Stoff. — Aus *heximitum* ἑξάμιτος wurde später *samit (axamit)* gebildet, italienisch: *sciamito*, deutsch: *Samt.* Doch ist der deutsche Ausdruck in seinem heutigen Sinne nur eine Abkürzung der Bezeichnung *sciamito velluto (samit velu)*, was soviel als „fellartiger Samit“ bedeutet, eine Abkürzung, die beim Übergange von einer Sprache in die andere ja nicht besonders auffällig ist. Übrigens scheint *„Samit“* schon in früher Zeit überhaupt einen kostbareren Stoff zu bezeichnen. — Von mancher Seite wird bei den genannten Ausdrücken auch an die Zahl der beim Weben übersprungenen Fäden gedacht. *Dimitum* wäre Zwillich, *Trimitum* Drillich. *Amitum* wäre dann allerdings noch unklarer (vielleicht Leinenbindung). *Heximit* könnte als atlasähnliches Gewebe aufgefaßt werden; der erwähnte größere Materialverbrauch wäre aber nicht erklärt. Am leichtesten wäre dieser zu verstehen, wenn „Heximit“ eben schon den Sinn unseres „Samt“ hätte, was nach den angeführten Untersuchungen aber nicht möglich erscheint.

In den ältesten uns erhaltenen sizilischen Stickereien zeigt sich noch deutlich die Nachwirkung der muhammedanischen Entwicklung.

Als Hauptwerk dieser Art kann der, auf den Tafeln 68 und 69 wiedergegebene, Krönungsmantel gelten, der zu den Kleinodien des ehemaligen „heiligen römischen Reiches deutscher Nation“ gehört.[1]

Das *pallium (paludamentum) imperiale* hat die Form eines *pluviale* oder einer *cappa.* Grundstoff[2] ist ein hochroter Seidenköper, der mit einem ganz kleinen arabeskenartigen Rankenmuster, Farbe in Farbe, geschmückt ist; die Musterung erscheint wie eingeritzt (vgl. Tafel 70a und Seite 82), Stoffe mit derartig eingeritzten („ciselierten“) Mustern finden sich übrigens auch schon in der älteren Art mit Kreisen als Hauptgliederung.

Die Hauptlinien der Zeichnung sind in doppelten Perlenreihen gegeben; die Flächen bestehen aus Goldfäden (Häutchengold), das mit regelmäßigen Überfangstichen niedergenäht ist. Die großen Verzierungen der Tierkörper sind vom Grunde ausgespart. Außer dem Rot und dem Gold der Flächen sowie dem Weiß der Perlenumrisse findet sich nur noch Blau in den Krallen der Löwen und einige Farbe in den Schmelzplättchen, besonders in den Rosetten über den Löwenköpfen; jedenfalls beruht die Farbenwirkung aber allein auf dem Rot, dem Golde und dem, durch den Ton der Perlen sehr gemilderten, Weiß.

Die geradlinige Borte (Tafel 70a) ist mit Perlen-, Goldstickerei und Zellenschmelz verziert. Die eingestickten Palmetten- oder Lilienformen senden ihre Stiele wieder nach beiden Seiten hin an die Umfassung, stehen entwicklungsgeschichtlich also etwa auf dem Standpunkte der besprochenen Handschrift für den Kaiser Nikephoros Botaniates.

Besonders wichtig ist die halbkreisförmige Borte, die die arabischen in Gold gestickten Schriftzüge trägt. Die Übersetzung lautet:

„(Dieser Mantel gehört) zu dem, was gearbeitet worden ist in der königlichen Werkstätte, in welcher das Glück und die Ehre, der Wohlstand und die Vollendung, das Verdienst und die Vortrefflichkeit ihren Wohnsitz haben, die sich einer guten Aufnahme und eines herrlichen Gedeihens, großer Freigebigkeit und hohen Glanzes, Ruhmes und prächtiger Ausstattung, sowie der Erfüllung der Wünsche und Hoffnungen erfreuen mag, und wo die Tage und Nächte in Vergnügen verfließen mögen, ohne Aufhören und Veränderung mit Ehre, Anhänglichkeit und fördernder Teilnahme, in Glück und Erhaltung der Wohlfahrt, Unterstützung und gehöriger Betriebsamkeit. In der Hauptstadt Siziliens im Jahre 538.“

[1] Vgl. Bock, „*Kleinodien* . . .“ Seite 27 ff, Tafel 6.

[2] Bock a. a. O., Tafel 25, Fig. 35, Text Seite 143.

Dieses Jahr der Hedschra fällt in das Jahr 1133 der christlichen Zeitrechnung; die Arbeit ist also ein Jahrhundert jünger als der ungarische Krönungsmantel.[1]

Wir haben wenige Stickereien von Bedeutung, bei denen die Herkunft so gesichert erscheint, wie es hier der Fall ist. Wahrscheinlich gehörte dieses Stück mit anderen Reichskleinodien zu jenen Schätzen, die, nach den Berichten Ottos von Blasien und Arnolds von Lübeck, Kaiser Heinrich VI. im Jahre 1195 nach der Besiegung Tankreds und seiner Vermählung mit der Erbin Siziliens, Konstanze, aus Neapel und Palermo nach Deutschland bringen ließ.

Sehr auffallend ist jedenfalls die arabische Sprache in der Inschrift und die muhammedanische Jahreszählung, da Sizilien damals schon seit mehr als einem Menschenalter unter christlicher Herrschaft stand. Man sieht eben, daß die königlichen Werkstätten, die Jahrhunderte lang für muhammedanische Fürsten gearbeitet hatten und mit dem muhammedanischen Hofe jedenfalls enger verknüpft waren als zahlreiche andere Staatseinrichtungen, nicht so leicht ihren Charakter verloren, und daß die Normannen hier auch gar nicht gewaltsam vorgingen. Wir müssen uns aber auch erinnern, daß diese Stickerei vor der erwähnten Überführung der griechischen Handwerker, die erst 1146 stattfand, ausgeführt worden ist. Bis dahin scheint also tatsächlich das muhammedanische Element in der Werkstätte unbedingt vorgeherrscht zu haben.

Schon der Gegenstand der Darstellung auf dem Mantel, ein Tierkampf, ist sicher orientalischer Herkunft; solche Darstellungen sind, wie wir bereits gesehen haben, besonders in Persien seit Alters beliebt. Die S-förmigen Füllmotive in den Leibern der Tiere erinnern an die Dekoration der Einsätze an byzantinischen Gewändern (Tafel 60), machen in ihrer speziellen Ausgestaltung aber doch mehr sarazenischen Eindruck.

Das gilt auch von dem baumartigen Palmettenmotive zwischen den symmetrischen Tiergruppen.

Den engen Zusammenhang mit den übrigen Kunstschöpfungen Siziliens erkennen wir durch einen Vergleich mit einem Fußbodenmosaike im Presbyterium der Capella palatina (Tafel 67 b): dieselbe unbedingte

---

[1] Man sieht aus dem Inhalte der Umschrift wieder, wie sehr das Geistesleben des Sarazenentumes, das hier noch nachwirkt, auf das Wohlleben gerichtet war. Wie schon oben (Seite 53) ausgeführt, erscheinen die Sarazenen dadurch als echte Fortsetzer der späten Antike, deren entsagender Zug zum Teile ja auch nur auf das allgemeine Drängen zum Genusse und das vielfache Nichterreichen zurückzuführen ist. Diesem Hange nach Wohlleben ist auch das Normannentum in Sizilien erlegen und der Süden Italiens scheint überhaupt nie über diese Auffassung des Lebens hinausgekommen zu sein.

Symmetrie mit dem Baume in der Mitte, dieselbe Zeichnung im Innern des Kopfes und wieder farbige Krallen. Besonders wichtig ist auch die vollständige Musterung der Pflanze, die hier — den einfacheren Formen eines Fußbodenmosaiks entsprechend — rein geometrisch durchgeführt ist. Man erkennt, nebenbei bemerkt, sofort auch die Herkunft der sogenannten Cosmaten-Arbeit, die sich vom südlichen nach dem nördlichen Italien verbreitet und dann in der sogenannten Proto-Renaissance Toskanas eine bedeutende Rolle spielt.

Für das Liniengefühl der Zeit sehr bezeichnend ist der symmetrisch sich spaltende und wieder zusammenwachsende Stamm der Pflanze. Auch beachte man die pinienartigen Blätter oder Knospen. Das sind übrigens alles Formen, die auch im griechischen Gebiete ganz ähnlich möglich wären.

Es sei hier erwähnt, daß der offenbar älteste Futterteil des Krönungsmantels in gobelinartiger Seidenweberei ausgeführt ist. Dargestellt ist der Sündenfall. Wahrscheinlich wird auch diese Arbeit aus Sizilien stammen. Die Unbeholfenheit der Darstellung mag sich aus der geringen Übung der sizilischen Kunst in christlichen Gegenständen erklären.[1]

◎ ◎ ◎ ◎

Besonders nahe steht dem Krönungsmantel die kaiserliche Tunicella, deren goldgestickte Besätze aus ähnlich ausgeführtem Purpurseidenstoffe gearbeitet sind wie der Krönungsmantel;[2] doch ist die Musterung des Grundstoffes hier aus Doppelranken und reichen Mittelstücken gebildet, die sich in ihrer weit entwickelten Palmettenform schon sehr dem späteren Granatapfel nähern, aber nicht organisch aus den Ranken herauswachsen.

Sehr wichtig ist die Goldstickerei des unteren Saumes; sie ist aus kleinen Goldröhrchen hergestellt, die mit Hilfe durchgezogener Fäden angeheftet sind. Vgl. Tafel 71 b, die auch das Grundmuster deutlich zeigt.

Das Entstehen der Hauptform aus der Palmette ist nicht zu verkennen; besonders bei dem unteren Streifen sieht man wieder, daß die innere Lilienform eigentlich nur eine Wiederholung der äußeren Hauptlinie ist. Der Außenrand der Blattform wird gewissermaßen durch schiefe Palmetten gebildet. Es sind also wieder lauter Wandlungen ein- und desselben Motives, und in gewissem Sinne ist die ganze blattartige Form schon eine Vorempfindung der späteren Hauptlinie des sogenannten Granatapfelmusters (vgl. Tafel 136, 139 ff.).

---

[1] Neuerdings wurde dieser Futterstoff von E. Kumsch („*Mittelalterliche Flechtgewebe*" in der Zeitschrift für bildende Kunst 1902/3 Seite 308 ff.) behandelt.

[2] Vgl. Bock a. a. O., Seite 18 und 153 ff, Tafel 3 und 30.

In dem Ärmelstreifen ist die Herzblattform mehr zusammengezogen und auch aus der inneren Lilie ein Herzblatt (oder schon eine Pinie) geworden; vgl. Tafel 71 a. Die unten sich teilenden Stämme vergleiche man mit denen auf Tafel 155.

◎ ◎ ◎ ◎

Auch die reichgestickten Krönungshandschuhe und Krönungssandalen können am besten in diesem Zusammenhange erwähnt werden. [1] Besonders wichtig sind die Sandalen mit ihren eingesetzten, gobelinartig gewebten, zum Teile auch mit Perlen und Edelsteinen bestickten Bortenstücken; sie zeigen in Kreisen phantastische Flügeltiere und Sirenen. Die Pflanzenformen entsprechen ganz denen auf dem früher besprochenen Mosaike. In den Rändern der Borte sehen wir streng stilisierte Vögel, paarweise, aber sehr weit voneinander, geordnet und zwischen ihnen immer ein Pflanzenmotiv; die Verwandtschaft mit byzantinischen Arbeiten ist ganz klar, im ganzen überwiegt aber auch hier der orientalische Charakter.

Man vergleiche auch Tafel 73 a, 74 a, 75 b und die hängenden Bänder der Mitra auf Tafel 80 a.

In den Kreis dieser früheren sizilisch-normannischen Arbeiten gehört anscheinend auch ein goldgesticktes Purpurgewand im Schatze zu Bamberg, das dort auch der Schenkung Heinrichs II. beigezählt wird, aber jedenfalls erst lange nach dem Tode dieses Kaisers entstanden ist. [2]

Auffallend ist an diesem Stücke (siehe Tafel 76 b), daß sich immer genau dieselbe Darstellung wiederholt, und zwar nicht als Weberei, sondern als gelegte Goldstickerei mit eingefügten bunten Linien in der bereits beschriebenen Technik. Diese Darstellung zeigt einen bärtigen Reiter in prächtigem Königsgewande und mit Königskrone; er hält in der einen Hand ein Szepter, in der anderen einen Falken. Dem Reiter gegenüber sehen wir einen Löwen, unter ihm drei, offenbar besiegte, Gegner. Das Ganze ist also eine Zusammenziehung von Jagd- und Kriegstriumph eines Herrschers. Aus den Reifen der Krone wachsen Lilien und Vogelköpfe, Ornamente, die in ähnlicher Verwendung häufig an sizilischen, aber auch sonst an sarazenischen Arbeiten zu finden sind.

Die Entwicklung solcher Formen wie die Spitze des Szepters aus den spätantiken Palmetten (etwa Tafel 16 d) ist immer noch erkennbar, ebenso bei den Füllungen zwischen den Kreisen; alles ist aber feiner, zugespitzter, „eleganter" geworden. Es erklärt sich auch das wohl aus der einseitig auf Lebensgenuß und Lebensverfeinerung gerichteten Auffassung der sara-

---

[1] Bock a. a. O., Seite 21 ff. und 36 ff., Tafel 4 und 8.

[2] Bock a. a. O., Tafel 42, Seite 65 ff.

zenischen Welt. Dieser Zug zum Verfeinerten zeigt sich auch in den beweglichen und abwechslungsreichen Tiergestalten, sowie in den, allerdings ganz bescheidenen, Ansätzen, das Pflanzenwerk zu differenzieren.

Das ununterbrochene Wiederholen derselben Darstellung in der erwähnten Stickerei ist eigentlich wider die Natur des Stickens; es entspräche mehr dem Wesen der Weberei. Es macht den Eindruck, als wollte man bei der Herstellung dieses Mantels ein Gegenstück zu einem gewebten persischen oder byzantinischen Kaiserstoffe der früher besprochenen, inzwischen aber natürlich auch weiterentwickelten Art schaffen (Tafel 45 und 46 a).

Eine ältere Nachricht erwähnt einen Stoff mit ähnlicher, aber wohl gewebter Darstellung; ein gewisser Humbandus, der nach der Rückkehr von Jerusalem im Jahre 1115 bei einem Schiffbruche umkam, vermachte ihn der Kirche zu Autun. Es waren da Löwen, aber auch Bilder von Kaisern und Königen zu sehen. Besonders wird noch hervorgehoben, daß die Könige zu Pferde dargestellt und ebenso wie die Löwen von Kreisen umschlossen waren.[1]

Falkenreiter werden später noch öfter erwähnt (siehe Seite 140).

Man vergleiche auch das Stück auf Tafel 87 a. Die verstreuten Palmetten, die einigermaßen an Ornamente der ägyptischen Funde erinnern, lassen das Stück auf den ersten Blick älter erscheinen, als es offenbar ist. In der Umwandlung des Kreises in die reichere, aus acht Bogen gebildete Form, den Achtpaß, können wir wohl denselben Zug nach weniger lapidaren, unruhigeren „pikanteren“ Wirkungen erkennen, der oben schon hervorgehoben wurde. Das Stück mag tatsächlich ägyptisch-sarazenisch sein.

Die verfeinerte Richtung zeigt sich auch in einer eigentümlichen Ausgestaltung des Rankenwerkes, die wohl hauptsächlich in der sarazenischen Kunst vor sich ging, wenn sie sich stellenweise auch in byzantinischen Arbeiten findet. Ein gutes Beispiel bietet etwa ein Mosaik der Vorhalle des von Wilhelm I. erbauten Lustschlosses Zisa bei Palermo (Tafel 76 a). Wenn man hiemit die Seidenstoffe auf Tafel 77 a, b und dann weiterhin die auf Tafel 78 c, vergleicht, ist der Zusammenhang wohl nicht zu verkennen. Es ist noch dieselbe streng-symmetrische Anordnung, die schon früher zur Doppelköpfigkeit der Tiere geführt hat; dabei zeigt sich aber eine gewisse freie Verteilung und eine außerordentlich kapriziöse Linienführung, die sich schon in dem Eintreten von Schilden, sowie reich zusammengesetzten Formen an Stelle von Kreisen zu erkennen gibt. Mit diesen Wandlungen der Kreisform gleichzustellen sind auch die Bildungen von Spitzovalen und Sechsecken, von denen später noch die Rede sein wird.

[1] Bock, „*Liturgische Gewänder*“ III, Seite 199/200.

Bemerkenswert sind auch die folgenden Erwähnungen des bereits (Seite 72) erwähnten Inventares der königlichen Kapelle zu Palermo aus dem Jahre 1309.

„Item cappam unam de sammito rubeo ad lunas jalinas et ad vitulos."

„Desgleichen eine Kappa von rotem Samit mit gelben Monden und kleinen Weinstöcken (Reben)."

„Item tunicam unam deauratam super seta violacea ad vitulos et nodos."

„Desgleichen eine Tunika, Gold auf violetter Seide, mit Reben und Knoten."

Zu ersterer Beschreibung vergleiche man Tafel 74 c.

Unter „kleinen Weinstöcken" (Reben) hat man wohl das aus der Palmette entwickelte Rankenwerk zu verstehen, wie man es etwa auf Tafel 74a findet; die Erinnerung an einen Weinstock wird durch das Motiv ja tatsächlich wachgerufen.

Unter dem Ausdrucke „Knoten" könnte man die verschlungenen Formen auf dem Tischtuche auf Tafel 65a vermuten. Doch haben wir hier eine unter byzantinischem Einflusse entstandene Darstellung vor uns. Man vergleiche auch Tafel 74c.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Annäherung der sizilischen Kunst an die byzantinische wird dagegen klar, wenn wir die gegen 1143 vollendeten Mosaiken der Capella palatina in Palermo betrachten. Die Mosaiken haben die größte Verwandtschaft mit den sicher griechischen der Kathedrale zu Kiew. Die Darstellungen des heiligen Michael, Gabriel, Uriel, Ambrosius, Cataldus, der heiligen Radegundis [1] zeigen fast genau dieselben Formen der Stickerei wie der Kaiser und seine Begleiter in der besprochenen Handschrift für Kaiser Nikephoros Botaniates.

Das Gewand des Erzengels Michael (Tafel 66) zeigt goldene Streumuster auf Blau; die Säume des Gewandes sind rot und golden, wohl gestickt zu denken. Das breite, umgeworfene Band, das offenbar der griechischen Kleidung entnommen ist, hat Goldgrund; die Ranken sind grün mit Umrissen, die der Beleuchtung entsprechend teils weiß, teils schwarz gehalten sind; die Blüten sind blaßrot, in den Mittellinien dunkelrot, die Umrisse größtenteils weiß. Auch hier haben wir wohl ein Vorbild in Stikkerei anzunehmen. Die Halsöffnung des Gewandes und der ganze umgelegte Streifen sollen augenscheinlich mit einer doppelten Reihe aufgenähter

[1] A. Terzi, *„La capella del real palazzo di Palermo"* (Palermo 1872) 16, 17, 19, 33b-d.

Perlen und mit gleichmäßig dazwischen verteilten Goldplatten und farbigen Edelsteinen besetzt gedacht sein.

Das Ornament ist wohl etwas weniger kapriziös als das sarazenische, dafür aber naturalistischer.

Außen an dem Bande finden sich noch weiße Quasten, wie wir sie an altchristlichen und byzantinischen Gewändern ziemlich häufig sehen. Das Vexillum (Labarum), das der Erzengel in der Rechten hält, entspricht auch dem griechischen Vorbilde. Wir haben hier vielleicht direkte Erinnerungen der griechischen Arbeiter an ihre Heimat vor uns.

Es ist aber merkwürdig, wie gering der unmittelbar griechische Einfluß auf Sizilien noch durch lange Zeit bleibt, obgleich das kulturell noch immer halb griechische Süditalien so nahe ist und teilweise unter Herrschaft der Normannen steht. Auch hatten diese in Griechenland selbst bereits Versuche zur Gründung eines Reiches unternommen und bei dieser Gelegenheit, wie gesagt, griechische Textilarbeiter zur Niederlassung in Palermo gezwungen. Auch wurden byzantinische Hoftrachten übernommen.

Griechische Kleidung und griechisches Szepter trägt König Roger zum Beispiel auf einer Niellodarstellung seiner Krönung durch den heiligen Nikolaus (Tafel 65, b). Der Schmuck der Gewandstreifen selbst macht aber wieder mehr sarazenischen Eindruck. Es ist dies wohl so zu erklären, daß nur die Form des Gewandstückes dem griechischen Muster nachgebildet wurde, während die Ausführung des Schmuckes den noch sarazenischen Stickern überlassen blieb.

Vergessen dürfen wir allerdings auch nicht, daß sarazenische und griechische Formen schon lange vieles Gemeinsame hatten und in manchem sich gewiß nicht voneinander unterschieden.

Mit dem Schmucke des besprochenen Streifens darf man wohl das pflanzliche Ornament des auf Tafel 77 d abgebildeten Stoffes vergleichen.[1]

◎ ◎ ◎ ◎

Von ausgeführten Gewändern ist noch besonders die alte Kaiseralba zu erwähnen, die wohl ursprünglich ein sizilisches Königsgewand war und zu den textilgeschichtlich wichtigsten Denkmalen gehört.[2]

Der untere Saum ist oben und unten mit Streifen eingefasst, von denen der schmälere eine lateinische, der breitere eine arabische Inschrift mehrfach wiederholt. Vgl. Tafel 72.

---

[1] Im Kataloge der Sammlung Errera Nr. 7 wird das Stück auch als sizilisch, 12. Jahrhundert, bezeichnet; sonst gilt es als byzantinisch, 10. Jahrhundert. Lessing hält es für eine Regensburger Arbeit des 13. Jahrhundertes.

[2] Bock a. a. O. Seite 32 ff. und Seite 147 ff., Tafel 7 und 26.

Der lateinische Text lautet:

„† operatū felici urbe panormi ·XV· anno dni· w· di· grā· regis· sicilie· ducat^{s} apulie· et· principat^{s} capue· filii· regis· w· indictione XIIII·“

„Angefertigt in der glücklichen Stadt Palermo im 15. Jahre der Regierung Wilhelms (II.), von Gottes Gnaden Königs von Sizilien, Herzogs von Apulien und Fürsten von Capua, Sohnes König Wilhelms (I.), in der 14. Indiktion.“

Die arabische Inschrift lautet auf deutsch ungefähr so:

„(Die Albe) gehört zu denjenigen Gewändern, welche anzufertigen befohlen hat der hochgeehrte König Wilhelm II., der Gott um seine Kräftigung bittet, der durch seine Allmacht unterstützt wird und der sich von seiner Allgewalt den Sieg erfleht, der Herr Italiens, der Lombardei, Kalabriens und Siziliens, der Kräftiger des römischen Papstes, der Verteidiger der christlichen Religion, — in der stets wohlbestellten königlichen Werkstätte — datiert von der kleinen Zeitrechnung der 14. Indiktion im Jahre 1181 von der Zeitrechnung unseres Herrn Jesu, des Messias.“

Dieses Werk ist also beinahe um ein halbes Jahrhundert später angefertigt worden als der Krönungsmantel und, wie wir hier wieder direkt erfahren, gleichfalls in der königlichen Anstalt.

Bemerkenswert ist schon rein äußerlich, daß sich wieder die lateinische Sprache eingefunden hat, und daß auch in der arabischen Inschrift nicht mehr nach muhammedanischer, sondern nach christlicher Ära gerechnet wird.

Hervorzuheben ist auch die orientalische, man möchte sagen, dekorative Weitschweifigkeit des arabischen Textes, in dem auch Titel angegeben sind, die vor nüchterner europäischer Kritik wohl kaum standgehalten hätten und in dem lateinischen Texte darum auch fehlen.

Sonderbar macht sich in einer Sprache und Schrift, die mit dem Muhammedanismus so eng verwachsen ist, auch die „Stärkung des Papsttumes“ und „die Kräftigung des christlichen Glaubens“.

Die arabische Inschrift, die bei weitem größere, sollte wohl nur mehr als dekorative Masse wirken, da man solche Formen bereits gewohnt war und sie sich in ihrer dekorativen Durchbildung außerordentlich in den Charakter der ganzen Arbeit fügten; auch wollte man nach mittelalterlicher Weise wohl etwas in die reine Form hineingeheimnissen. Ich bin überzeugt, daß eine Ursache, warum man orientalische Inschriften so lange beibehalten hat, nicht nur darin liegt, daß man sie, insbesondere bei guten Erzeugnissen, gewohnt war, sondern gerade darin, daß man den Arbeiten dadurch einen

gewissen geheimnisvollen Zauber verlieh. Hier gibt die arabische Schrift einen bestimmten Sinn; doch ist dies nicht immer der Fall.[1]

Die Inschriften der Alba sind ebenso wie die übrigen Goldstickereien aus ganz feinen, niedergenähten Golddrähten (nicht übersponnenen Fäden) ausgeführt; die zum Niedernähen benützte gelblich-weiße Seide bildet ganz klare Zickzacklinien. In den Säumen und besonders in den oberen Teilen der Alba tritt noch reiche Perlenstickerei hinzu.

In den unteren Ärmelsäumen (vgl. Tafel 70c) finden sich schräggestellte Quadrate, die durch breite Bänder getrennt sind; in den Quadraten sind abwechselnd einköpfige Adler und freie, nicht mit der Umfassung verwachsende Palmetten dargestellt; diese ähneln schon sehr den späteren Granatapfelmustern.

In die oberen Ärmelstreifen bringen Vierpässe,[2] die auch in den Halsteilen eine Hauptrolle spielen, noch jene klare Gliederung, die wir von den früheren Kreisen her gewohnt sind, aber wieder in reicherer Form.

Gegenüber den Ornamenten des Kaisermantels und besonders der Einsatzstreifen der Schuhe fällt die reiche Form des Rankenwerkes auf, das sich aus den Schwänzen der Greifen entwickelt und von einer Gruppe immer weit in die darüberstehende hinaufreicht. Auffällig ist die Verschmelzung der Rankenlinien mit den Tieren. Im Geiste nahestehend sind die bereits besprochenen Gewebe auf Tafel 78 c, d. Das Stück auf Tafel 78 c wurde in einem ägyptischen Grabe gefunden, mag also ägyptisch-sarazenisch sein; doch ist dies nicht unbedingt sicher. Das mittlere Baumwerk ist dem auf Tafel 77 d in vieler Beziehung ähnlich.

Verwandt in der Auffassung ist auch etwa die Rose an der Erztüre der Grabkapelle Boemunds zu Canosa,[3] bei der die schlanken Tierleiber, die lebendig behandelten Vögel und die fast klassischen Palmettenformen mit der rein orientalischen Linienverschlingung eine ganz eigenartige Verbindung eingehen.

Dabei hat das Ganze jene eigentümlich zierliche und etwas kühle Wirkung, wie wir sie als kennzeichnend für die weitere italienische Entwicklung noch wiederfinden werden.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wollen nun noch einige, über verschiedene Orte verteilte Arbeiten erwähnen, die im Zusammenhange mit den süditalienisch-sizilischen wohl am leichtesten ihre Erklärung finden. Doch soll hier keineswegs auf Voll-

[1] Man vergleiche hiezu auch das später (Seite 109) Gesagte.

[2] Bock a. a. O., Tafel 26, Nr. 40.

[3] H. W. Schulz und Ferd. v. Quast, „*Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*“ (Dresden 1860), Tafel XLI.

ständigkeit Anspruch gemacht werden; es handelt sich nur um Vorführung einiger Haupttypen.

Wir erwähnen zunächst die auf Tafel 75 a wiedergegebene Mitra aus dem Schatze von Sankt Emmeran zu Regensburg, die dem 1052 gestorbenen heil. Wolfgang zugeschrieben wird, aber vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhundertes kaum denkbar ist.

Wichtig sind auch mehrere Stücke des Paramentenschatzes zu Castel S. Elia (einem Dorfe in der Nähe des Monte Soracte), die Jos. Braun in der Zeitschrift für christliche Kunst 1899, Spalte 291 ff., zuerst behandelt hat. Besonders wäre hier die „Alba des heiligen Franz von Assisi" hervorzuheben, wenn sie auch etwas jünger sein mag (siehe Seite 207); ihre breiten Besatzborten zeigen Mäandermuster und ähnliche geometrische Ornamente, wie sie der ganzen nachklassischen Zeit eigen sind. An einigen Stellen sind auch Hirsche und Vögel untergebracht. In technischer Hinsicht ist zu bemerken, daß die Borten als Straminstickerei auf einem durch Ausziehen von Leinenfäden gewonnenen Grunde ausgeführt sind.

Dann wäre aus demselben Schatze etwa eine Pontifikalsandale aus dem 12. Jahrhunderte zu erwähnen: sie zeigt unter anderem eine arabische Inschrift, deren Buchstaben aus vergoldeten Lederstreifchen gebildet und mit Kettenstich in gelber Seide umrahmt sind.

Wir bilden auf Tafel 75c auch einen Pontifikalschuh aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhundertes ab, dem wieder jener des heil. Edmund von Canterbury († 1240) — in Pontigny bewahrt — sehr ähnlich ist.

Dann bringen wir die Mitra des Brixener Fürstbischofes Bruno Grafen von Wullenstädt und Kirchberg (1249—1288)[1]; die Borte trägt gestickt, aber heute kaum mehr lesbar, die Inschrift: *„bruno dei gratia brixinensis episcopus" (Bruno von Gottes Gnaden Bischof von Brixen).* Es scheint aber keineswegs ausgeschlossen, daß die Stoffe oder wenigstens der Typus ihrer Musterung in ältere Zeit zurückgehen; auch könnte der Grundstoff ganz gut byzantinisch sein. Der Stoff ist weiß, die Borte golden (vgl. Tafel 80c).

Reicher sind die Borten an der Mitra im Salzburger Domschatze, die gewöhnlich in das 13. Jahrhundert versetzt wird (Tafel 80 a). Das Meerweib und der Kentaur stammen ja sicher aus der antiken Überlieferung, haben sich aber die ganze muhammedanische Zeit hindurch erhalten und sind besonders in Sizilien nicht selten. Der Greif und die symmetrischen Tiere um den Baum sind die altbekannten Stoffmuster. Besonders zu bemerken wären die weit gestellten Palmettenranken und Tiere in den Rändern der

[1] Vgl. Tinkhauser in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1867, Seite 73.

Borten, die wir auch auf Tafel 73 und 74 a gesehen haben und ähnlich noch häufig bei nordischen Stickereien finden werden. Auch die reichen geometrischen Musterungen der Borte, zu denen man die Stola König Rogers (Tafel 80 b) vergleiche, werden uns später noch in Erinnerung gebracht werden.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Borten (Aurifrisien) der besprochenen Art gehören strenggenommen nicht in das unseren Betrachtungen abgesteckte Gebiet, müssen aber gerade ihrer vermittelnden Bedeutung wegen hier kurz erwähnt werden.

Sie sind als Handelsartikel gewiß auch nach dem Norden gekommen, und wohl noch häufiger als kostbare Stoffe und Stickereien, und haben so wesentlich zur Vermittlung der südlichen Formensprache beigetragen.

Solche Borten werden dann, wie noch besprochen werden soll, im Norden, besonders in Köln, früh schon nachgeahmt, anscheinend ehe es sonst noch eine höhere Kunstweberei in diesen Ländern gab.

Im ganzen können wir wohl sagen, daß alle Stickereien, die wir im Norden aus romanischer oder frühgotischer Zeit erhalten haben, unter südlichem Einflusse entstanden sind, und zwar äußert sich der Einfluß vor allem in rein ornamentaler Beziehung. Figürliche Szenen, die für den einzelnen Fall erfunden werden mußten, zeigen viel größere Unabhängigkeit.

Die kostbareren Gewebe, wie sie insbesondere für kirchliche Zwecke gefordert wurden, stammen im Norden in dieser Zeit wohl ausschließlich aus Byzanz, Süditalien oder dem Oriente.[1]

◎ ◎ ◎ ◎

Das sich wiederfindende Italienertum des Südens erhält die Überreste der antiken Kunst, wie bereits gesagt, auf zwei Wegen wieder, einerseits durch Vermittlung byzantinischer, anderseits sarazenischer Arbeiten.

Wir dürfen hier nicht vergessen, wie außerordentlich groß die Zahl der oben (Seite 71) angeführten „griechischen“ Gewebe im Schatze von Sanct Peter war.

Auf dem Festlande Süditaliens scheint, wie wir aus zahlreichen alten Bau- und Bildhauerwerken zu erkennen vermögen, der griechische, in Sizilien dagegen der sarazenische Einfluß überwogen zu haben. Beide sind wegen ihrer vielfach nahen Verwandtschaft aber nicht immer klar auseinander zu halten.

---

[1] Jul. Lessing („*Die Gewebesammlung des k. Kunstgewerbemuseums*“. Berlin 1900 ff.) hält allerdings einige Stücke für Regensburger Erzeugnis. Vgl. Seite 94, Anmerkung 1 des vorliegenden Werkes.

Die Entwicklung der süditalienischen Kunst ist leider noch sehr wenig erforscht. Doch sehen wir heute mit Staunen, wie sich zur Zeit Friedrichs II. in Süditalien zum ersten Male auf europäischem Boden wieder eine wirkliche Porträtkunst[1] ausbildet. Und es ist kaum anzunehmen, daß dies ohne Zusammenhang mit der byzantinischen Überlieferung geschah. In Werken, wie dem auf Tafel 79 b, ist der griechische Einfluß wohl sicher, aber er ist wohl auch bei dem Stücke auf Tafel 79 a in gewissem Sinne vorauszusetzen. Wir finden Gegenstücke dazu, die bestimmt unter byzantinischer Einwirkung entstanden sind, in San Marco zu Venedig.

Jedenfalls hat die sogenannte „Proto-Renaissance“ Italiens vom halbgriechischen Süden mit seinen großen Handels- und Kulturzentren Amalfi, Salerno[2] und anderen ihren Ausgang genommen. Pisa ist eine weitere Etappe, der dann die Entwicklung in Florenz folgt.

Während in dem mehr griechischen Süditalien die Wurzeln der „Proto-Renaissance“ zu suchen sind, könnte man in Sizilien von einer „Proto-Gotik“ sprechen. Das, was wir heute gewöhnlich als „Übergangsstil“ bezeichnen, nämlich als Übergang vom romanischen in den gotischen Stil, wäre wohl besser „romantisch“, im Gegensatze zu „romanisch“, genannt.

Die Romantik ist die Auffassung der Kreuzzugsperiode. Der erste Kreuzzug, in gewissem Sinne, war ja die Eroberung Siziliens durch die Normannen. Hier wurde zum ersten Male und, mit Ausnahme Spaniens, allein dauernd dem Islam Boden abgerungen. Die Eroberer waren dieselben, die auch in den ersten Kreuzzügen die führende Rolle innehatten.

Was wir heute als Romantik empfinden, ist das Unergründliche, Geheimnisvolle, Unermeßliche im Kunstwerke. Wenn uns heute ein großer Teil der herrlichsten antiken Schöpfungen kühler läßt als spätere Werke auch geringerer Art, so liegt das zum großen Teile darin, daß ihnen jener Rest des anscheinend Unerforschlichen fehlt, der uns auch in der

---

[1] Vergleiche Richard Delbrück, „*Ein Porträt Friedrichs II. von Hohenstaufen*“, Zeitschrift für bildende Kunst 1902/3 Seite 17 ff. und Franz Philippi, daselbst S. 86. Man vergleiche auch die Porträtbüste im Dome zu Ravello bei Th. Kutschmann, „*Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien*“ (Berlin 1900), Seite 38.

[2] Es sei hier bemerkt, daß in dem päpstlichen Schatzverzeichnisse von 1295 (Gay a. a. O. Seite 33) Salernitaner Stoff erwähnt wird:

„*Tunicam et dalmaticam de panno salernitano cum cervis et foliis aureis . . . .*“	„*Eine Tunika und Dalmatica von Salernitaner Stoff mit goldenen Hirschen und Blättern . . . .*“

Es mag ein ähnlicher Stoff gewesen sein, wie der auf Tafel 78 d.

Den Stoff auf Tafel 79 c und die Grundstoffe der Mitren auf Tafel 80 a und c dürfen wir wohl für griechischer Art halten.

Natur selbst so erwärmt und zu immer tieferem Eindringen hinreißt. Der romantische Reiz der alten Kunstwerke wird zumeist durch geschichtliche Umstände, nicht durch rein künstlerische Eigenschaften bedungen.

Der Drang über sich selbst hinaus, der schon den spätantiken Geist erfüllte, ist in den Kreuzzügen Erscheinung, im normannischen Rittertume Leben geworden.

Die Berührung mit der phantastischen Welt des Orientes mußte auf den Unendlichkeitssucher wie ein befreiendes Zauberwort wirken. In Sizilien ist dieses Wort zum ersten Male erklungen und nicht mehr verhallt, auch nicht in der Kunst der Renaissance, die gerade deshalb trotz aller scheinbaren Ähnlichkeit eine ganz andere geworden ist als die antike.

Vierter Abschnitt: Die Begründung der oberitalienischen Textilindustrie.

Nicht nur über Sizilien und Unteritalien erlangt die sarazenische Kunst Einfluß auf die des europäischen Kulturkreises, sondern auch unmittelbar vom eigentlichen Oriente her; sie tritt mit dem Niedergange des byzantinischen Reiches immer mehr und mehr in den Vordergrund; insbesondere die sarazenische Textilkunst erreicht von der Zeit der Kreuzzüge an für Europa eine geradezu maßgebende Bedeutung.

Wenn wir jetzt in der Betrachtung der italienischen Textilkunst weiterschreiten, so dürfen wir nicht übersehen, daß inzwischen auch die sarazenische Kunst Fortschritte gemacht hat. Einiges mußten wir ja schon bei der Besprechung der süditalienischen Weberei und Stickerei in dieser Hinsicht hervorheben. Wichtiger sind die Wandlungen natürlich für die später beginnende norditalienische Erzeugung. Begreiflicherweise wird es sich aber nicht vermeiden lassen, hier auch auf einiges Frühere wieder zurückzugreifen.

Die sarazenischen Länder hatten, wie bereits betont, von kurzen Unterbrechungen abgesehen, die spät antike Überlieferung, wenn auch einseitig, so doch im ganzen ruhig fortgesetzt. Die kriegerischen Zeiten des erobernden Islam lagen Jahrhunderte zurück und allgemein trat das Genießen des Lebens an die Stelle äußerer Betätigung. Es ist sogar ganz überraschend, wie früh sich in den sarazenischen Ländern alle Vorzüge, aber auch alle Fehler hoher Kultur zu zeigen begannen, wie früh rationalistische Auffassung der Religion, wie früh eine drückende Verwaltung, staatliche Zersplitterung und furchtbare sittliche Entartung sich geltend machten.[1] Es ist das eben nur dann erklärlich, wenn man bedenkt, daß die islamitische Kultur nicht eine auf neuer Grundlage aufgebaute, sondern nur die Fortsetzung der alten griechisch-vorderasiatischen war.

Die Kreuzzüge bedeuteten für den Islam wohl nur vorübergehende und unbedeutende Störungen; wichtiger waren sie für die Christen, die

---

[1] Vgl. z. B. Alfred von Kremer „*Geschichte der herrschenden Ideen des Islams*“ (Leipzig 1868) S. 100 ff.

gerade durch sie mit der Kunst und dem Luxus des Orientes vertraut wurden.

Schon bei der Eroberung Antiochias (1098) durch die Kreuzfahrer fielen ungeheuere Mengen kostbarer Stoffe in die Hände der Christen. Richard Löwenherz brachte reiche Schätze aus Cypern heim; Ludwig der Heilige läßt während seines Aufenthaltes in Syrien durch seinen Seneschal hundert Zeuge für die Franziskaner in Frankreich kaufen.[1]

Besonders wichtig ist auch die Gründung der Kreuzfahrerstaaten an den Küsten von Syrien und auf Cypern; denn sie umfaßten in Antiochia, dem syrischen Tripolis und Tyrus und eben in Cypern nicht nur einige Hauptorte der Seidenindustrie, sondern sie gaben den italienischen Handelsstädten auch größere Sicherheit bei ihren Bestrebungen, in der Levante festen Fuß zu fassen. Übrigens gründeten die Venezianer im 12. Jahrhunderte auch in Konstantinopel und in Syrien selbst Seidenfabriken.

◎ ◎ ◎ ◎

Häufig begegnen wir in den alten Quellen, etwa den Schatzverzeichnissen der Kathedrale von Angers,[2] von Sankt Paul in London,[3] der Kathedrale zu Cambray,[4] den Verzeichnissen des Nachlasses Karls V. von Frankreich,[5] der Herzoge von Burgund,[4] den Ausdrücken *„d'oultremer“* (überseeisch), *„sarracinois“* (sarazenisch), *„Baldachin“ (baudequin)* und anderen Bezeichnungen, die unmittelbar auf den Orient hinweisen.[6]

Der Name „Baldachin“ ist jedenfalls von Bagdad abgeleitet und bezeichnet später überhaupt einen reichen, gemusterten Seiden-, Silber- und Goldstoff, wenn er auch nicht gerade aus Bagdad, sondern aus

---

[1] Heyd a. a. O., Seite 196.

[2] Veröffentlicht von L. de Farcy in der Revue de l'art chrétien, 1884, Seite 273 ff. und in den folgenden Jahrgängen.

[3] *„Visitatio facta in Thesauro Sti. Pauli Lond. per magistrum Rudolph de Baudac an. Gratiae MCCXCV.“* Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder“*, II., Seite 119 und Francisque-Michel a. a. O., passim.

[4] Vgl. Deshaisnes *„Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle“* (Lille 1886).

[5] Jules Labarte, *„Inventaire du mobilier de Charles V de France“* (Paris 1879).

[6] Bezüglich der verschiedenen Inventare ist es selbstverständlich, daß sie auch, zur Zeit der Abfassung, bereits ältere Stücke erwähnen. Man darf auch nicht glauben, daß selbst zu Schenkungen nur neue Stücke verwendet wurden; so widmet 1343 der Bischof von Tournai André Ghini der Kathedrale *„eine alte Cappa von englischer Arbeit“*, während gleich das nächste Stück als neu bezeichnet ist. Vgl. Deshaisnes a. a. O., Seite 345. Manche Stücke lassen sich, besonders in Angers, durch längere Zeit verfolgen. Wichtig ist immer das erste Auftreten und die Häufigkeit eines Typus.

Damaskus, Cypern, Palermo oder anderen sarazenischen, später auch aus italienischen Orten stammen mochte.[1]

Ägypten erzeugt selbst keine Seide, da sein Klima der Maulbeerzucht nicht günstig ist. Die Materiale, die es der Textilkunst liefert, sind hauptsächlich Wolle, Baumwolle, Leinen und — wie gesagt — sehr viel Goldfaden (siehe Seite 50).

Gewebt wurde in Ägypten aber jedenfalls auch Seide. Besonders in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stand die ägyptische Stofferzeugung in höchster Blüte und der Verbrauch kostbarer Stoffe war dort außerordentlich groß.[2]

„Vela alexandrina“ und *„pailes d'Alexandrie“* (Stoffe aus Alexandrien) mögen allerdings zum Teile auch nur über diese Stadt verhandelte Ware bezeichnen; denn jedenfalls war Alexandrien für den Stoffhandel immer noch einer der Mittelpunkte.

Außerordentlich groß ist die Zahl der Stoffnamen, die uns heute ganz geläufig sind, die aber jedenfalls auf orientalische Bezeichnungen zurückgehen; wir brauchen uns nur solcher Ausdrücke wie Atlas, Cendal, Damast, Taffet, Satin zu erinnern.[3]

◎ ◎ ◎ ◎

Es seien hier die wichtigsten Namen der Stoffe in dieser und der unmittelbar folgenden Zeit zusammengestellt; es soll aber keineswegs auf Vollständigkeit Anspruch gemacht werden.

Arest (panno de arest, de larest) ist ein kostbarer orientalischer Stoff, der um das Jahr 1300 häufig erwähnt wird; der Name soll von einer Antiochia benachbarten Stadt herrühren.[4]

---

[1] Vgl. Gay, *„Glossaire archéol.“*, p. 133 und Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 301 ff. — Nach Karabacek (*„Über einige Benennungen“*, Seite 28, 29) befand sich in Bagdad eine große Anzahl von Webern aus dem persischen Tuster, die vielleicht zwangsweise dorthin versetzt worden waren. Durch den Wettbewerb Bagdads sinkt Tuster dann allmählich; Ende des 14. Jahrhunderts findet Timur-leng in Tuster nicht viel mehr vor. — Bezüglich der späteren Nachahmungen und der verschiedenen Breiten von Baldachinstoffen vergleiche Gay a. a. O. I., Seite 133 ff. — Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß unser deutscher Ausdruck *„Baldachin“* von diesem Stoffnamen abgeleitet ist.

[2] Karabacek in den Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums, 1870, Seite 203. Vgl. Pariset a. a. O. II., 196 ff.

[3] Zu den Stoffnamen vergleiche besonders Heyd a. a. O. II., 686 ff., Pariset a. a. O. II., 843 ff. und die verschiedenen Abhandlungen Karabaceks.

[4] Gay a. a. O. I., Seite 54 und Revue de l'art chrétien 1884, Seite 271, Anmerkung 2. — Von Carpentier, dem Fortsetzer des Du Cange, wird der Ausdruck allerdings von *Arras* abgeleitet. Vgl. auch Deshaisnes a. a. O., Seite 923.

Atlas wird öfter erwähnt.[1] Die Bedeutung scheint schon die heutige zu sein; der Sinn des Wortes ist *„glatt“*.

Camelot soll ursprünglich ein Stoff aus Kameelhaaren sein, später aus dem Haare der Angoraziegen, aber auch aus Seide. Im 13. Jahrhundert haben die Venezianer für diese Stoffart angeblich in Armenien Fabriken errichtet.[2] Eine Stoffart dieses Namens wird noch im 18. Jahrhundert in Italien und den Niederlanden erzeugt.

Camocato, Camocan, Camocas wird für einen damaszierten Seiden-, auch Goldstoff gehalten; das Wort soll ursprünglich chinesisch sein und so viel wie Brokat bedeuten.[3]

Die Erwähnungen dieses Stoffes im Inventar Karls V. von Frankreich sind sehr häufig, zumeist mit dem Beisatze *„d'oultremer“ (überseeisch)*;[4] auch ist bei einigen Stücken[5] hervorgehoben, daß der Stoff mit Streifen, Monden, Blumen oder Vögeln gearbeitet ist.

Canzi, Canceum sei nur deshalb erwähnt, weil das Wort aus dem Chinesischen erklärt wird, ein Beweis für die Bedeutung der chinesischen Textilindustrie für den Westen.[6]

Cendal (Zendado) scheint ein leichtes, taffetähnliches Seidenzeug bezeichnet zu haben;[7] das Wort liegt natürlich dem deutschen *„Zindel“* zugrunde.

Neben *„samit“* wird dieser Ausdruck, der sich bereits im 9. Jahrhundert findet,[8] im Mittelalter am meisten gebraucht.

Das Wort *„Cendal“* wird verschieden gedeutet, ist aber wohl orientalischer (chinesischer) Herkunft; es wird bei dem Stoffe auch meist die orientalische Herkunft hervorgehoben. Marco Polo erwähnt im Jahre 1298 eine chinesische Stadt *Sindatus,* nennt aber die dort erzeugten Stoffe *nascici.*[9]

Als leichterer Stoff scheint der Cendal besonders zu Fahnen, Decken, Kleidern, aber auch zum Doppeln (Füttern) verwendet worden zu sein.

---

[1] Bock, *„Liturgische Gewänder“*, III., Seite 214 und II., Seite 283. — Vgl. Karabacek *„Über einige Benennungen . . . “*, Seite 11 ff., über *Dîbâtsch-Atlas* daselbst Seite 24.

[2] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 40 ff. — Heyd (a. a. O. II., Seite 689 ff.) sieht das Haarige, Plüschartige als Kennzeichen des Camelot an. Vgl. Gay a. a. O. I., Seite 262.

[3] Karabacek, *„Über einige Benennungen“*, Anmerkung 51; eine andere Erklärung bietet Francisque-Michel II., Seite 174. Vgl. Heyd a. a. O. II., Seite 689, und Gay a. a. O. I., Seite 265.

[4] Nr. 1034, 1064, 1064 bis 1071, 1117, 3311.

[5] Nr. 3312, 3557 bis 3559.

[6] Gay a. a. O. I., Seite 275.

[7] Heyd II., Seite 690; Francisque-Michel I., Seite 198 ff.; Charles Cahier, Mél. d'arch., 1851, Seite 10, Anmerkung; Gay a. a. O. I., Seite 295 ff.

[8] Gay a. a. O. I., Seite 295 ff.

[9] Gay a. a. O. I., Seite 296.

In einem französischen Gedichte des 13. Jahrhunderts *„Li Romans d'Alixandre“* ist von *„cendal de Russie“*, also wohl chinesischem, über Rußland eingeführtem Cendal die Rede.[1] Später gibt es auch Cendal aus Palermo, Mailand, Lucca und anderen italienischen Städten. Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts verschwindet der Ausdruck.

Tiercelin ist wohl eine Abart von *Cendal*, vielleicht eine Mischung von Seide, Leinen und Wolle.[2]

Damast (Damaschino, drap de Damas) ist jedenfalls nach Damaskus genannt. Die Art der Weberei läßt sich für die ältere Zeit nicht feststellen; im 12. und 13. Jahrhundert ist Damast jedoch offenbar ein sehr reicher Stoff aus Seide oder Halbseide, auch mit Gold.

Es ist unbekannt, wann der Ausdruck den heute üblichen Sinn angenommen hat. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts wird er aber so häufig gebraucht, daß er entschieden schon einen weniger wertvollen Stoff bezeichnen muß;[3] eine solche Entwertung ursprünglich auf das Beste beschränkter Ausdrücke kann man ja auf allen Gebieten beobachten.

Bei einem *Levantine* genannten Stoffe ist die orientalische Herkunft wohl zweifellos; die Webeart ist jedoch kaum zu bestimmen.

Maramato (Maramanto, marramas u. a.) scheint eine Art Goldbrokat zu sein; der Name stammt aus dem Arabischen.[4]

Mousselin (mosulin), der schon von Marco Polo erwähnt wird,[5] bedeutet nicht nur die heute so genannte Stoffart, sondern allerlei Seiden- und Goldstoffe, soweit sie eben in Mossul hergestellt wurden.

Orientalischer Herkunft scheinen auch die *nacco (nacchetto)* und *nassit (nasith)* genannten Stoffe zu sein.[6]

Die Bezeichnungen *Sandal*, vielleicht dasselbe wie *Cendal*,[7] sowie *Satanin* oder *Soudanin*, lassen jedenfalls auch auf orientalische Herkunft schließen. Im Inventar Karls V. ist diesen Ausdrücken auch wieder die

---

[1] Man sprach auch von *„paile esclavon“*, *„pales (!) de Rosie“* (slavischen, russischen Stoffen), wie wir heute von „russischem“ Teesprechen, der ja auch nur über, nicht aus Rußland zu uns kommt. Vgl. auch Francisque-Michel a. a. O., I., Seite 313.

[2] Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 216 ff.

[3] Vgl. Francisque-Michel II., a. a. O. Seite 216.

[4] Vgl. Labarte im Inventare Karls V., Seite 153, Anmerkung 1.

[5] Gay a. a. O. I., Seite 582.

[6] Vgl. Seite 104 *nascici* und bei Gay I., Seite 586 eine französische Nachricht um das Jahr 1300 über *„draps d'or appelés Naque ou Torquie“*; Bock, *„Liturgische Gewänder“* II., Seite 313, Anmerkung 1.

[7] Revue de l'art chrétien, 1885, Seite 300.

Bezeichnung *„überseeisch“ (d'oultremer)* beigefügt; siehe Nr. 3318 und auch Nr. 1156.[1]

Das Wort *Serge* stammt wohl von *sericum* oder vielmehr der Mehrzahl *serica* und würde darnach überhaupt nur allgemein „serischer Stoff“, das ist Seidenstoff, bezeichnen. Es ist der allgemeinste Ausdruck für Seide, ist aber wohl schon früh auch auf seidenartig glänzende Stoffe aus anderem Materiale übergegangen.[2]

Siglaton, arabisch *siklatûn,* ist im 12. und 13. Jahrhundert offenbar ein sehr kostbarer Stoff und neben *Samit* und *Cendal* am meisten genannt.[3] Wie der Samit, war er mit Tieren, Vögeln oder Kreuzen geschmückt und wurde für Frauen- und Herrenkleider, Vorhänge, Schabracken u. a. verwendet. Er kam hauptsächlich aus Bagdad, Persien Armenien, und zwar über Alexandrien, aber auch aus Almeria in Spanien. 1354 wird auch *siglaton* aus Lucca erwähnt.[4]

Taffet ist ein persisches Wort; der damit bezeichnete Stoff scheint aber zum großen Teile aus Innerasien bezogen worden zu sein. Nach den Erwähnungen im Nachlaßverzeichnisse Karls V. zu schließen, scheinen dorther überhaupt besonders einfarbige, gestreifte und karrierte, jedoch weniger figürlich oder blumig gemusterte Stoffe gekommen zu sein; es mag daher Taffet schon immer einen einfacheren Seidenstoff bezeichnet haben.

Tabis war vielleicht ein gröberer, gewellter Taffet.[5]

Sehr häufig kommt der Ausdruck *Tartar (tartaricus pannus, tartaire)* vor, besonders auch bei gestreiften, etwa mit Goldstreifen versehenen Stoffen. Im Inventar Karls V. Nr. 3851 finden wir eine Fahne aus *tartaire changeant de rouge et vert (Tartar rot und grün schillernd).*

---

[1] Vgl. Francisque-Michel (II., Seite 228), der den Ausdruck von einem Orte in Kleinasien ableitet. Heyd (II., Seite 692) scheint den *„satanin“* überhaupt für identisch mit dem später noch zu besprechenden *„zetano“ (Satin)* zu halten.

[2] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 232.

[3] Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 220 ff.

[4] Nach Karabacek *„Über einige Benennungen . . .“* Seite 7 wäre der *Siklât* oder *Siklatûn* ein einfarbiger Stoff mit vertieften Zeichnungen, so etwa wie der Stoff auf Tafel 71 b (Seite 88). Vgl. Bock *„Liturgische Gewänder“* II., Seite 104. Erst später hätte man darunter Goldbrokat verstanden. — Karabacek (a. a. O. Seite 5) trennt davon sowohl den *„sidschillât,“* einen meist blau gefärbten Stoff, dessen Name von *„sigillatus (sc. pannus)“* kommt, als den (a. a. O. Seite 4) *„siklât,“* das von *„cyclas“* hergeleitet wird, dem antiken, unten rundgeschnittenen Frauenkleide. Vgl. auch Karabacek *„Susandschird“* Seite 66, Heyd a. a. O. II., Seite 690. — Vielleicht ist *„sidschillât“ („sigillatus“)* also ein im Modeldruck oder auch im Batikverfahren gemusterter Stoff.

[5] Francisque-Michel I., Seite 244; L. de Farcy, Revue de l'art chrétien, 1885, Seite 180.

Diese Stoffart wird gern für Fahnen, Fenstervorhänge und ähnliches verwendet.[1]

Der Name *Zetani* wird von der Stadt *Zeitan (Tsüen-tschóu-fu,* Provinz *Fokien*[2] abgeleitet, die nach alten arabischen Berichten wegen ihrer Erzeugung atlasartiger Stoffe berühmt ist. Wahrscheinlich ist von diesem Worte das französische *Satin* abzuleiten.[3]

Unter *Satin* scheint man manchmal aber auch reiche golddurchwirkte Stoffe verstanden zu haben. Noch im Anfange des 17. Jahrhunderts wurde viel *Satin* aus, oder wohl richtiger, über Cypern eingeführt.

Außer den genannten Seidenstoffen wäre noch der *Boccasino,* ein feiner Leinenstoff, der aus Ägypten und Syrien kam, zu nennen — er wird noch im Nachlaßverzeichnisse Philipps II. von Spanien erwähnt[4] — und der *Bucherame (bougran, bouquerant),* ein Leinen- oder Baumwollstoff, der seinen Namen wohl von Bocchara erhalten hat, aber auch in Persien, Indien, Cypern und anderen Gegenden des Orientes erzeugt wurde.[5]

Ursprünglich scheint man unter diesem Namen ein sehr dünnes Gewebe, später einen groben Futterstoff verstanden zu haben, im Mittelalter aber jedenfalls meist noch einen kostbaren Stoff.

Auch der erwähnte *Tabis* könnte ein aus Baumwolle und Leinen gemischter orientalischer Stoff gewesen sein.[6]

Baumwollstoffe sind auch sonst erwähnt; insbesondere als Futterstoff, zum Beispiel für Bettdecken.[7]

Nebenbei bemerkt, wird Baumwolle *(futanum, fustane, fustaine)* hie und da auch für kirchliche Kleidungen verwendet.[8]

Im christlich-europäischen Kulturkreise wurde, wie schon erwähnt, Baumwolle nur in Sizilien gewonnen.

Bezüglich verschiedener im späteren Mittelalter in Deutschland üblicher Stoffbezeichnungen, die nicht zum geringsten Teile auf orientalischen Ursprung zurückgehen, siehe Dr. Fr. Dittrich, *„Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen*

---

[1] Inventar Karls V. Nr. 3536, 3544, 3546, 3552, 3553, 3556, 3563, 3827, 3829, 3844.

[2] Heyd a. a. O. II., Seite 691.

[3] So auch Karabacek, *„Über einige Benennungen"*, Seite 12, Anmerkung 52.

[4] Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XIV/2, 212, 222 ff.

[5] Heyd a. a. O. II., Seite 692, L. de Farcy, Revue de l'art chrétien, 1885, Seite 173, und Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 29, Gay, a. a. O. Seite 187.

[6] Vgl. Seite 111 *zatabiz* und Labarte, Inventar Karls V., Seite 344, Anmerkung 1.

[7] Etwa im Inventar Karls V., Nr. 3147 und 3357.

[8] Vgl. im Inventare der Kathedrale von Angers zum Jahre 1467 („Revue de l'art chrétien" 1885, Seite 178).

Nordosten. III.“ (Zeitschrift für christliche Kunst 1890, Seite 235 ff.) Von *Samit* und *Diasper* ist Seite 87 (Anmerkung 1) und Seite 117 (Anmerkung 3) die Rede; vom *Velvet* wird später (Seite 164 ff.) noch eingehender zu sprechen sein.

◎ ◎ ◎ ◎

Aber nicht nur die Namen, auch verschiedene andere Anzeichen lassen uns auf die orientalische Herkunft vieler Stoffe und Stickereien des europäischen Mittelalters schließen.

Besonders wichtig sind die orientalischen Schriftzüge, die häufig auch in alten Urkunden hervorgehoben werden, so in dem erwähnten Inventare Karls V. von Frankreich:

1136 „Item une autre couverture (de siège pour le roy) de drap de soye d'oultremer royé, de jaune, de lettres d'oultremer et de bestelettes . . .“

„Desgleichen eine andere Decke (für den Sitz des Königs) aus überseeischem Seidenstoff, gelb gestreift, mit überseeischen Buchstaben und kleinen Tieren.“

In Nr. 3146 und 3549 ist von *„lettres de Damas“* (Buchstaben von Damaskus), 3322, 3366 von *„lettres de Sarazins“* (sarazenischen Buchstaben) die Rede. Nr. 3381 spricht auch von gestickten sarazenischen Buchstaben:

„. . . deux grans brodeures de broderie à lettres de Sarrazin.“

„. . . zwei große Borten mit sarazenischen Buchstaben gestickt.“ [1]

Die Schriften werden verschieden angebracht, entweder in Streifen (wie auf Tafel 86) oder auf dem Leibe von Tieren (Tafel 95 a) oder in Kreisen, wie zum Beispiele in einer Erwähnung des Schatzverzeichnisses von Sankt Veit in Prag, oder auf Zetteln, die etwa Vögel in den Schnäbeln halten. [2] Letztere Art gehört aber jedenfalls erst der späteren Entwicklung dieser Periode an.

Namensinschriften auf Stoffen, Baudenkmälern und anderem waren in den islamitischen Ländern ein streng gewahrtes Vorrecht der Majestät, ähnlich wie die Prägung der Münzen. [3] Die Schriftborten, sowohl in Geweben, als in jeder anderen Verwendung, hießen (persisch-) arabisch

---

[1] Diese orientalischen Inschriften dürfen nicht, wie Francisque-Michel (a. a. O. II., Seite 112) zu tun scheint, mit den Buchstaben auf altchristlichen Gewändern *(litteratae, cum grammatis)* auf eine Stufe gestellt werden; denn dies waren nur ganz vereinzelte Buchstaben von deutlicher Lesbarkeit, deren Sinn etwa der von Uniformabzeichen war.

[2] Siehe Seite 134. — Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder“*, II., Seite 312.

[3] Karabacek *„Über einige Benennungen“*, Anmerkung 146.

thirâz; *thâraza* bedeutet so viel wie *râkama* (sticken);[1] nebenbei bemerkt, ist das italienische *ricamare*, spanische *recamar* von letzterem Worte abzuleiten. Der Ausdruck *„hôtel de thiraz"*, den wir in Palermo noch in christlicher Zeit fanden (siehe Seite 85), ist natürlich auch aus diesem Zusammenhange zu erklären.

Die arabischen Worte beziehen sich meistens auf einen der zahlreichen Beinamen Gottes.[2] Doch sind die Schriftzeichen oft so verzogen, daß auch geübte Orientalisten den Sinn nicht mehr feststellen können und mancher sich verleiten läßt, mehr zu erkennen, als sich gerade verantworten läßt. Es scheint auch keineswegs ausgeschlossen, daß selbst Inschriften auf echt sarazenischen Arbeiten von vorne herein keinen Sinn geben. Auch auf Titelblättern arabischer Schriftwerke werden bisweilen an sich sinnlose Zeichen gefunden; es scheinen geheimnisvolle Buchstabenverbindungen zu sein, die den Zweck hatten, Unheil abzuwehren; sie erklären sich wohl nur daraus, daß dem Sarazenen eben auch die Schrift eine Art Fetisch war. Und ein Fetisch darf nicht sofort dem Verstande faßbar erscheinen.

Es entfiele damit allerdings eines der, scheinbar untrüglichsten, Kennzeichen zur Unterscheidung, ob ein mittelalterlicher Stoff wirklich sarazenischer Herkunft oder europäische Nachahmung ist; denn auch eine sinnlose Inschrift ist noch kein Beweis dafür, daß eine mißverständliche Nachahmung vorliegen muß.

◎ ◎ ◎ ◎

Naturgemäß können wir uns hier auf eine nähere Würdigung der rein orientalischen Stoffe nicht einlassen; wir wollen sie nur so weit berühren, als es unbedingt zum Verständnisse der europäischen Arbeiten nötig ist. Leider sind die orientalischen Stoffe nach dem heutigen Stande der Wissenschaft noch schwerer zu datieren und örtlich festzulegen, als die europäischen. Bei diesen geben Reliquien- und Gräberfunde doch gewisse Anhaltspunkte zur Zeitbestimmung; die Gräber der Khalîfen, Sultâne und Emîre konnten bis jetzt aber nie durchforscht werden,[3] und bei den ägyptischen Gräbern erfolgen die Ausgrabungen in so unwissenschaftlicher Weise, daß wir uns, besonders für die spätere Zeit, nur in ganz vereinzelten Fällen auf ihre Ergebnisse stützen können.

---

[1] Karabacek *„Susandschird"*, Seite 60, Anmerkung 125, Seite 82 und Seite 84, Anmerkung 56; vgl. auch im vorliegenden Werke Seite 177, Anmerkung 1.

[2] Es scheinen sich aber auch Inschriften als Herkunftsbezeichnung der Stoffe zu finden; so berichtet Edrisi, daß die Stoffe aus Bassina den Namen des Ortes im Rande aufwiesen. (Vgl. Gay a. a. O. I., 125.) Vielleicht war diese Schrift aber kein Ornament und fiel bei der Bearbeitung fort.

[3] Vgl. Karabacek *„Susandschird"*, Seite 5.

Wir wollen im weiteren von der künstlerischen Erscheinung des Stoffes ausgehen, nicht von der Webeart, da jene sich nach Beschreibungen und Bildern naturgemäß leichter feststellen läßt und der künstlerische Gesichtspunkt ja auch der wichtigste für unsere Untersuchungen ist.

◎ ◎ ◎ ◎

Eine Stoffart, von der wir in älterer Zeit kaum hören, wenn sie vielleicht auch schon in der antiken Zeit üblich war, sind die schillernden (changierenden) Gewebe; jedenfalls scheinen sie aber seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nachweisbar zu sein und später mit den Ausdrücken „*transformatus*“ und „*mutatorius*“ bezeichnet zu werden. [1]

1311 wird im Besitze des Grafen von Flandern „*samyt cangant*“ wiederholt erwähnt. [2] In dem Inventare Karls V. kommt diese Art häufig vor, und an mehreren Stellen wird die orientalische Herkunft [3] besonders hervorgehoben. Ein schillernder Stoff mit goldenen Streifen wird insbesondere als „*tatarisch*“ bezeichnet. [4]

„*Marmorierte*“ Stoffe, die ziemlich häufig erwähnt werden, scheinen größtenteils einfachere Wollgewebe zu sein. [5]

Gestreifte, karrierte und schachbrettförmig gemusterte Stoffe finden sich sehr häufig sowohl im Inventar der Kathedrale zu Angers, [6] als auch in dem des Nachlasses Karls V. von Frankreich [7]; in letzterem ist bei solchen Stoffen besonders häufig die Bezeichnung „*d'oultremer*“ (überseeisch) hinzugefügt. Allerdings wird an einer Stelle ein derartiges Stück auch als „*lucchesisch*“ bezeichnet. [8] Der mäanderartig gemusterte Stoff auf Tafel 79 d ist vielleicht ostasiatisch.

Die Streifen kommen, wie wir sehen werden, auch in Verbindung mit anderen Musterungen vor; man vergleiche Tafel 83 a, b. Auch finden wir gewellte Streifen „*virgatus ad longam ad undas*“. [9]

---

[1] Francisque-Michel a. a. O. II, 57—59.

[2] Deshaines a. a. O., Seite 194 und 225.

[3] Man vergleiche a. a. O. die Nummern 3274, 3501, 3512, 3851.

[4] A. a. O. Nr. 3534.

[5] Im Inventare Karls V. Nr. 3808, 3821. Siehe die Bemerkung Labarte's zu 3808. Vgl. auch Francisque-Michel a. a. O. I., 236, Anm. 3.

[6] A. a. O. 1884. Seite 280, 281, 300, 303.

[7] Bei Nr. 3352 wird zum Beispiele hervorgehoben, daß die Schachbrettmusterung sehr klein ist.

[8] Nr. 1171; sonst vergleiche man Nr. 1137, 3153 bis 3156, 3616. Auch „*samit*“ kommt häufig gestreift vor, zum Beispiel Nr. 1144, 1146; besonders reich scheint Nr. 1147.

[9] Vgl. Gay a. a. O. I., Seite 57, wenn hiemit nicht eine Verbindung von Streifen und Moiré gemeint ist.

Auch die gestreiften Stoffe scheinen besonders aus dem Oriente zu kommen, wofür auch schon das häufige Vorkommen von Baumwollstoffen dieser Art spricht.[1]

Auch schachbrettförmig gemusterte Stoffe werden im Inventar Karls V. mehrfach erwähnt und öfter als orientalisch bezeichnet; so finden wir unter N. 3325 einen schwarz-weiß gewürfelten *„überseeischen“* Stoff.

Eine Verbindung von Streifen- und Schachbrettmuster zeigt zum Beispiele Nr. 1183 des genannten Inventars; in manchen Fällen finden sich auch reichere Ornamente in Streifen- oder Schachbrettform angeordnet, so in Nr. 3370:

„Item, deux autres pieces de soudanin sur champ d'or, echicqueté à feuillages sur blanc et sur bleu.“

„Desgleichen zwei andere Stücke Sudanin mit Goldgrund, in Schachbrettmusterung, mit Blattwerk auf weiß und blau.“

Oder in Nr. 3786:

„Item, une autre grand pièce de drap de soye vermeille, laquelle est semée d'euvres carrées, desquelles les unes sont plus grandes que les autres, plaines d'ouvraiges et d'ymages de Sarrazin . . .“

„Desgleichen ein anderes großes Stück von rötlicher Seide, das besät ist mit quadratischen Motiven, von denen die einen größer sind als die anderen und voll von sarazenischen Ornamenten und Figuren . . .“

Insbesondere scheint das maurische Spanien die rein geometrischen Muster ausgebildet zu haben.[2] Man vergleiche Tafel 81 c; nahverwandte Muster sind vielfach in der Alhambra zu finden. Zu beachten sind auch die kleinen Ranken- und Lilien- (Palmetten-) Motive des Stoffes, die den sizilischen sehr nahe stehen.

Kennzeichnende, allerdings etwas spätere, Darstellungen orientalischer Streifen- und Schriftmusterung bietet Tafel 214 a, b.

Unter den wellenartig gemusterten (moirierten?) Stoffen ist der *„zatabiz“* (arabisch: *„áttâbijj“*) genannte hervorzuheben.[3]

---

[1] Inventar Karls V. Nr. 1151, 3147, 3880 u. a. Über die Vorliebe der Orientalen für gestreifte Zeuge siehe Karabacek, Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums, 1890, Seite 195.

[2] Über Almeria siehe Karabacek *„Merkmale zur Bestimmung sarazenischer Kunst- und Industriedenkmäler“*. Wien 1875. Seite 8. Vgl. auch Gay a. a. O. I., Seite 586, zum Beispiel zum Jahre 1295 *„de panno hispanisco virgato“*.

[3] Zum Beispiel im Nachlaß Karls V. Nr. 3495, vgl. auch 3496 und 381; vgl. Karabacek *„Susandschird“*, Seite 105. — Wenn Samte schachbrettförmig gemustert sind, so ist vielleicht an ein Zusammennähen von einzelnen Stücken zu denken, vgl. Nr. 3640.

Sehr beliebt als Grundlage der Musterung ist das übereckgestellte Viereck, das wir schon auf Tafel 50a, 60, 70b gesehen haben; jetzt nimmt es aber die Gestalt von Rauten (Rhomben) an. Man vergleiche im Inventare des Nachlasses Karls V. von Frankreich:

3362. „Item, sept pièces de drap d'or d'oultremer sur champ noir, à lozanges de soye noire, et dedans lesdictes lozanges a pommettes et rozectes d'or.“

„Desgleichen 7 Stück überseeischer Goldstoff mit schwarzem Grunde und schwarzen Rauten von Seide, darin Äpfel und Rosetten von Gold.“

Auch kommen solche Rauten mit anderen Formen gemischt vor, wie in Nr. 3364 desselben Verzeichnisses. Erhalten haben sich die Rautenmusterungen vielfach in Wappen, die ja zum großen Teile auf Stoffmuster dieser Glanzzeit des Rittertumes zurückgehen. Vgl. Tafel 181 a.

Häufig finden wir Monde, Sonnen und Sterne, die unter anderem auch schon in dem Inventare der *Capella palatina* zu Palermo genannt wurden (vergleiche auch Tafel 74 c). Für die Häufigkeit des Sternmusters im Mittelalter bringt Francisque-Michel sehr viele Beispiele; aus dem Inventare Karls V. [1] seien folgende herausgehoben:

1074. „Item une chappelle blanche entière, de dyapré semé de sollaiz d'or“

„Desgleichen eine vollständige weiße Kapelle aus »Diasper« mit Goldsonnen bestreut.“

Nr. 1091. . . . „à soullais et à estoilles d'or.“

. . . „mit Goldsonnen und Sternen“.

Nr. 1081. . . . „sollaiz d'or de Chippre.“

. . . „mit Sonnen aus cyprischem Golde.“

In Stickerei ausgeführt finden sich diese Motive bei den folgenden beiden Stücken:

Nr. 1091. „Une chappelle de veluiau azuré, brodée à soullaiz et à estoilles d'or et à croissans d'argent . . .“

„Eine Kapelle aus blauem Samt, gestickt mit goldenen Sonnen und Sternen und silbernen Monden.“

Ebenso in Nr. 3826. Doch haben wir hier offenbar nordische, durch südliche Stoffmuster angeregte Arbeiten vor uns. Man vergleiche die Tafeln 174c, 175a und 162d.

Besondere Wichtigkeit erlangen in dieser Zeit aber die Pflanzenmotive. *„Palmât“, „palmât sîde“ (Palmenstoff)* kommt bei Wolfram von

[1] A. a. O. II., Seite 13 ff.

Eschenbach vor[1]. Wir werden wohl noch an strenger stilisierte Palmetten zu denken haben; vielleicht wäre hier Tafel 84 a zu vergleichen.

Reichere Stoffe zeigen gewöhnlich noch Tiere im Pflanzenwerke. Auch kommen natürlich noch Tiere allein als Schmuckmotiv vor. Nicht selten sind sie streifenförmig angeordnet; so etwa auf einem Stücke der Kathedrale zu Angers:[2]

„. . . de baudequino cum barris diversorum colorum operatus avibus et bestiis—“	*„. . . von Baldachinstoff mit verschiedenfarbigen Streifen mit Vögeln und Tieren—“*

oder im Inventare des Nachlasses Karls V. von Frankreich (Nr. 3559):

„Item, une chambre de camocas vermeil ouvrée de plusieurs soyes à façon de maçonnerie à grans rayes à oysellez vers dont le bout des elles est blanc.“	*„Desgleichen eine Einrichtung von hochrotem Camocas, gearbeitet mit verschiedenen Seiden in Art von Mauerwerk mit großen Streifen mit grünen Vögeln, deren Schnabel weiß ist.“*

Streifen mit Figuren und Tieren finden wir zum Beispiele auf Tafel 86 Streifen *„in Mauerwerk“* auf Tafel 93 und Tafel 87b.

◎ ◎ ◎ ◎

Sehr häufig sind auch noch die Erwähnungen von Tieren in Kreisen; manchmal werden die Kreise auch noch besonders als groß, manchmal als klein bezeichnet, so in dem Inventare von Sankt Paul zu London vom Jahre 1295:[3]

„Item baudequinus rubeus cum magnis rotellis, cum aquilis et leopardis in rotellis.“	*„Desgleichen ein roter Baldachinstoff mit großen Kreisen und Adlern und Leoparden in den Kreisen.“*

Man vergleiche Tafel 96d, wo sich in den Kreisen auch die Nachbildung arabischer Schrift findet.

„. . . de baudequino viridi cum leonibus in parvis circulis.“	*„. . . von grünem Baldachinstoffe mit Löwen in kleinen Kreisen.“*

An einer anderen Stelle erhalten wir auch Aufschluß über die Formen außerhalb der Kreise:

---

[1] Vgl. Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 264 ff. und Albert Ilg, *„Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen“* (Wien 1892), Seite 116.

[2] A. a. O. 1884, Seite 280.

[3] Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 252, Anmerkung 4 und 5.

„... de baudequino viridi cum leopardis aureis in circulis, in quorum circumferencia sunt folia viridia."	*„... aus grünem Baldachinstoffe mit goldenen Leoparden in Kreisen, in deren Umfang (oder Umgebung) grüne Blätter sind."*

Man vergleiche die Blätter auf Tafel 91 a.

Abwechslungsreicher scheint das folgende Stück:

... de baudequino aureo cum aquilis in perseo seu adureo et pluribus aliis figuris circulorum."	*„von goldenem Baldachinstoffe mit Adlern auf „persischem" (das ist blauem) Grunde und vielen anderen Kreisfiguren."*

In dem Inventare von Angers aus dem Jahre 1421 (a. a. O. 1885, Seite 3a) heißt es, wohl ein älteres Stück betreffend:

„VIIa (cappa) de serico viridi cum figuris sphericis et rotondis pavonibus ..."	*„Eine 7. (Kappa) aus grüner Seide mit sphärischen und runden Figuren (und) Pfauen ..."*

Hier haben wir also wohl an verschiedene Arten der Umfassung, Kreise, Vierpässe und andere Formen zu denken, wie wir sie bereits kennen; man vergleiche Tafel 92 und 94. Vielleicht waren aber auch zugespitzte Palmettenmotive vorhanden, wie auf Tafel 89 und 97.

Manchmal finden sich auch andere Gliederungen als aus Runden oder Wellenlinien gebildete; vgl. Tafel 96c.

Auch wird erwähnt, daß Tierdarstellungen sowohl innerhalb als außerhalb der Kreise dargestellt waren; so schon vor 1300 bei einem Stoffe aus Arest[1] in dem Inventare von Sankt Paul in London.

„Item pannus, cujus campus aureus cum leonibus combinatis in rotellis et pavonibus combinatis inter rotellas ..."	*„Desgleichen ein Stoff mit Goldgrund mit gepaarten (verbundenen) Löwen in den Kreisen und gepaarten Pfauen zwischen den Kreisen ..."*

Man vergleiche hiemit Tafel 91 a und b, sowie Tafel 95a.

So wie hier, wird auch sonst bisweilen besonders hervorgehoben, ob die Tiere in den Kreisen einfach oder gedoppelt waren; so im Inventare der Kathedrale zu Angers:[2]

„... de baudequino rubeo cum leonibus singulis in parvis circulis."	*„... von rotem Baldachinstoffe mit einzelnen Löwen in kleinen Kreisen."*
„... de baudequino violeto ad drachones geminos aureos in circulis."	*„... von violettem Baldachinstoffe mit paarweisen goldenen Drachen in Kreisen."*

[1] Vgl. Deshaisnes a. a. O. Seite 115.

[2] A. a. O. Seite 280 und 281.

„... de baudequino violeto ad rondellos cum leopardibus geminis aureis in medio.“	*„... von violettem Baldachinstoffe mit Runden, darin paarweise goldene Leoparden.“*

Man vergleiche hier etwa Tafel 96 c und d.

So sehen wir auch noch auf dem Bilde eines Nachfolgers Orcagnas um 1380 im Berliner Museum (Nr. 1039) auf dem Fußboden Kreise mit paarweis gegeneinander gewandten Hunden und Vögeln, und abwechselnd mit den Kreisen Rauten mit stilisierter Pflanzenfüllung.

Manchmal ist auch angegeben, daß die Tiere teilweise gedoppelt sind. Von zweiköpfigen Adlern war bereits die Rede (vgl. Tafel 77). [1] Aber auch andere Tiere kommen in ähnlicher, teilweiser Doppelung vor, so Hunde im Inventare von Angers. [2]

„... de diversis coloribus ad barras in longo cum canibus bispartitis.“	*„... von mehreren Farben längsgestreift mit zweigeteilten Hunden.“*

Schlangen mit 2 Köpfen finden wir als Geschenk aus dem Jahre 1380 im Inventare von Notre Dame zu Paris. [3] An einer anderen Stelle des Inventares finden wir auch drei Tiere mit einem gemeinsamen Kopfe: [4]

„Item alius pannus aureus de tribus peciis de auro percusso ad tres bestias cum uno capite.“	*„Desgleichen ein Goldstoff aus drei Stücken mit durchschossenem Golde mit drei Tieren, die einen Kopf haben.“*

Und in erhaltenen Stoffen sehen wir sogar vier Tiere mit einem gemeinsamen Kopfe (Tafel 95 b und c); einen Pfau mit zwei Köpfen bringt Tafel 95 a, einen zweiköpfigen Löwen Tafel 96 a.

Ähnliche Formen finden sich, aber wohl erst angeregt durch orientalische Stoffe, auch in sicher europäischen Arbeiten, etwa an den Portalskulpturen der Bibliothek zu Rouen oder im Skizzenbuche des Villart von Honnecourt, in dem wir drei Fische mit einem Kopfe und vier Männer zu einer Gestalt vereint sehen.

◎ ◎ ◎ ◎

Oft werden auch Tiere erwähnt, ohne daß von Umfassungen die Rede ist, so im Inventare von Angers: [5]

---

[1] Ein frühes Beispiel eines ausgebildeten zweiköpfigen Adlers finden wir zum Beispiel an der, dem Bernardo degli Uberti († 1133) zugeschriebenen, Kappa in Santa Trinità zu Florenz. Vgl. Rohault de Fleury *„La Messe“* Tafel 622.

[2] A. a. O. Seite 281.

[3] Gay a. a. O. I., Seite 581.

[4] Aufnahme vom Jahre 1421; a. a. O. Seite 276.

[5] A. a. O. Seite 280 und 284.

„. . . . de baudequino rubeo ad serpentes seu griffones."

„. . . von rotem Baldachinstoffe mit Schlangen oder vielmehr Drachen."

„. . . de baudequino violeto ad dracones coronatos et aves."

„. . . von violettem Baldachinstoffe mit gekrönten Drachen und Vögeln."

Von der Krönung der Tiere soll noch gesprochen werden; auf einen gekrönten Löwen wurde soeben hingewiesen (Tafel 96 a).

„. . . de baudequino viridi de duobus peciis cum serpentibus dictis basilicis et avibus."

„. . . von grünem Baldachinstoffe aus zwei Stücken mit Schlangen, sogenannten Basilisken, und Vögeln."

„. . . de baudequino rubeo cum pavonibus coronatis aureis et aliis avibus."

„. . . von rotem Baldachinstoffe mit gekrönten goldenen Pfauen und anderen Vögeln."

„. . . de baudequino viridi cum basilicis aureis et psittacis . . ."

„. . . von grünem Baldachinstoffe mit goldenen Basilisken und Papageien . . ."

„. . . de baudequino rubeo ad dracones volantes."

„. . . von rotem Baldachinstoffe mit fliegenden Drachen."

„. . . de baudequino rubeo ad psittacos virides et alias aves."

„. . . von rotem Baldachinstoffe mit grünen Papageien und anderen Vögeln."

„Item una pecia panni albi ad nisos aureos volantes."

„Desgleichen ein Stück weißer Stoff mit goldenen (See-) Adlern."

In manchen Fällen ist eigens erwähnt, daß die Tiere verstreut sind: [1]

„. . . de baudequino violeto seminato pillaribus, leopardibus, leonibus aureis desuper."

„. . . von violettem Baldachinstoffe, bestreut mit Säulen (artigen Formen), Leoparden und Löwen von Gold."

„. . . de campo celestino seminato rosis aureis cum griffonibus."

„. . . von lichtblauem Grunde, bestreut mit Rosetten und Greifen."

„. . . de panno aureo coloris cendrini seminatus cervis et griffonibus."

„. . . von Goldstoff von grauer Farbe, bestreut mit Hirschen und Greifen."

„. . . de panno violeto seminato leonibus armatis et pavonibus diversorum colorum cum barris."

„. . . von violettem Stoffe, bestreut mit bewaffneten Löwen und Pfauen von verschiedener Farbe mit Streifen."

[1] A. a. O. Seite 280 und 281.

„. . . de baudequino in campo aureo seminato psittacis viridibus et quibusdam figuris rubeis.“

„. . . von Baldachinstoff, Goldgrund mit verstreuten grünen Papageien und gewissen roten Figuren.“

Diese „gewissen roten Figuren“ können jene aus den Palmetten oder auch Kreisen entstandenen Pflanzenformen sein, die wir etwa auf Tafel 89 und 96 sehen, und die sich in der Tat schwer mit einem feststehenden Ausdrucke kennzeichnen lassen.

Doch brauchen wir nicht anzunehmen, daß in all diesen Fällen gar keine Einfassungen vorhanden waren; nur mochten sie, wie wir auch auf Tafel 97 bemerken, gegen die Tierdarstellungen selbst in der Wirkung zurücktreten und sich in den geänderten Formen schwer beschreiben lassen.

In dem folgenden Beispiele scheint es sich um solche, wenig in die Augen fallenden, Runde zu handeln, so daß das Muster zunächst als Streumuster erscheint:[1]

„. . . alius (pannus), cujus campus est de serico ad aves seminatus in uno rondello et pavoni basile in alio (rondello) seminatus leonibus, avibus.“

„. . . mit Seidengrund, bestreut mit Vögeln in einem Rund, mit Pfauen, Basilisken (?) im anderen (und noch) mit Löwen und Vögeln bestreut.“

Besonders wichtig ist aber, daß sich jetzt — wie wir immer deutlicher sehen werden — die isolierenden Abteilungen und Umrahmungen mehr und mehr lösen und die Formen mehr und mehr ineinander übergehen, zunächst hauptsächlich dadurch, daß eine gleichmäßigere Verstreuung, später dadurch, daß eine organischere Verbindung angestrebt wird.

Ein reines Streumuster von Tieren bietet zum Beispiel Tafel 95b, von Tieren und Pflanzen gemischt Tafel 90a-c.

◎ ◎ ◎ ◎

Nur aus der Freiheit der ganzen Auffassung, die sich in den letzten Beispielen zeigt, ist es erklärlich, daß später auch Teile von Tieren allein vorkommen, so wohl schon in dem Inventare des Louis le Hutin, 1317:[2]

„Item une chapelle . . . . coti-dianne d'un diapre blanc à testes et à piez d'oisiaux d'or.“

„Desgleichen eine . . . . tägliche Kapelle aus weißem ‚Diasper‘[3] mit goldenen Vogelköpfen und Füßen.“

---

[1] Inventar von Angers, Revue de l'art chrétien, 1884, Seite 275.

[2] Francisque-Michel, I. Seite 236, Anmerkung 3.

[3] *Diasper (diasperus* auch *diapretus)* wird als sehr intensives (doppeltes) Weiß erklärt (δυ-ἄσπρον); in den Stellen, die Du Cange *„diasperus“* anführt, erscheint der Ausdruck jedenfalls oft in Verbindung mit der Bezeichnung „weiß“ und im Gegensatze zu anderen Farben, etwa Purpur. Doch bezeichnet der Ausdruck vielleicht eher ein „zweifaches Weiß“, das heißt einen weißen, damastartigen oder ziselierten (siehe Seite 88) Seidenstoff, der ja

Man vergleiche das auf Tafel 117b gebrachte Stück, das allerdings erst dem 14. bis 15. Jahrhundert anzugehören scheint. In manchen Fällen ist wohl nicht zu entscheiden, ob ein Motiv als Wappenteil in den Stoff übergegangen oder vom Stoffmotiv erst zum Wappenteil geworden ist; im allgemeinen ist für die frühe Zeit des Rittertumes wohl die Übernahme des Stoffmotives in das Wappen eher vorauszusetzen als das Umgekehrte.

Unter den Geschenken des Papstes Bonifaz VIII. (†1303) an die Kathedrale von Anagni[1] hat ein Wandbehang im Chor „Vogelflügel" als Schmuck. Verstreute Hirschköpfe finden sich auf einem Stoffe im Besitze der Kathedrale zu Rheims.[2]

Auch die, allerdings weit spätere, Notiz im Inventare von Saint Pierre-le-Vif in Sens vom Jahre 1653 kann sich auf einen Stoff dieser Periode, wenigstens aus der späteren Zeit, beziehen:[3]

211. „Une chasuble d'un tissu de soye rouge et de figures d'or de chiens et queues de pans."	*„Eine Kasel aus rotem Seidenstoffe mit goldenen Figuren von Hunden und Pfauenschwänzen."*

Etwas sonderbar mutet zunächst die folgende Erwähnung im Inventar von S. Georges du Puy in Velay an:[4]

„Alia . . . operatum capitibus servorum."	*„Ein anderes (Gewandstück) mit Sklavenköpfen."*

Doch findet sich auch in dem Inventare von Notre-Dame in Paris aus dem Jahre 1416, das aber auch viele alte Stücke umfaßt, ein Stoff mit goldenen Vögeln und Menschenköpfen in Rauten erwähnt.[5]

◎ ◎ ◎ ◎

immer gleichzeitig zweierlei Weiß zeigt. Es würden sich mit dieser Auffassung folgende Stellen leicht vereinbaren lassen: *„diaspre ouvré à eschaquier"* (Diasper mit Schachbrettmuster) oder *„blanc diaspre . . . menuement ouvré à esquékié"* (weißer Diasper mit sehr feinem Schachbrettmuster) auch *„dyapre à florette d'or"* (Diasper mit Goldblumen), *„dyapre à bande d'or"* (Diasper mit Goldbändern), vgl. Gay a. a. O., I., Seite 550. Diasper ist also vielleicht als ein Stoff mit kleinem, ziseliertem oder damastartigem Grundmuster zu verstehen, der natürlich auch noch ein farbiges Hauptmuster haben konnte. So würde sich auch erklären, daß der Ausdruck *„diapré"* später den Sinn von „bunt" angenommen hat; später wurde eben die kleine Musterung als Charakteristikon angesehen, ob sie nun weiß in weiß, oder farbig ausgeführt war. Man vergleiche auch Seite 178, Anmerkung 3.

[1] Bock, *„Liturgische Gewänder"*, III., Seite 195.

[2] Gay a. a. O. I., Seite 267.

[3] Vgl. Rohault de Fleury, „*La Messe*" VII., Seite 169.

[4] Gay a. a. O. I., Seite 573. Doch sehen wir Menschenköpfe schon auf einem spätantiken Seidenstoffe aus Antinoë im Museum zu Lyon, vgl. Seite 10.

[5] Gay a. a. O. I., Seite 581.

Besonders zu beachten ist die Art und Weise, wie die Pflanzen- und Tierdarstellungen nun mit einander in Verbindung gebracht werden.

Wir sprachen schon darüber, daß die Umrahmungen freiere Formen annehmen und überhaupt in der Wirkung zurücktreten. Die Tiere, die früher die Hauptsache waren, werden kleiner; dagegen gewinnt das Pflanzenwerk an Bedeutung, und zwar anscheinend immer mehr, je mehr wir zeitlich vorschreiten.

Die freiere Verbindung der Tiere mit dem Pflanzenwerke erkennt man schon aus folgender Erwähnung im Inventar von Sankt Paul in London:[1]

„Item unus pannus, cujus campus est aureus, et cum avibus rubeis super ramunculos arborum, et pavonibus contectis inter aves, datus pro anima domini Hugonis de Vienna A° Domini MCCXCVI°.“

„Desgleichen ein Stoff, dessen Grund golden ist, mit roten Vögeln über den Baumzweigen und Pfauen zwischen den Vögeln eingewoben, gegeben für das Seelenheil des Herrn Hugo von Vienne, im Jahre 1296.“

Man vergleiche Tafel 91 c.

Oder in demselben Inventare:[2]

„Item tunica de alio imperiali (panno) cum vineis rubeis, infra cujus frondes sunt et leones.“

„Desgleichen eine Tunica von anderem Kaiserstoffe mit roten Ranken, zwischen deren Blättern sich auch Löwen befinden.“

Bei dem Worte „Ranken“ hat man wohl noch nicht an „Weinranken“ zu denken, wie der lateinische Ausdruck zuließe, sondern noch an strenger stilisiertes Rankenwerk, wie das bereits erwähnte auf Tafel 91 c.

Jedenfalls erhält man aber den Eindruck, daß die Pflanzen zur Hauptsache und die Tiere zur Nebensache geworden sind. Das ist dann in der folgenden Anführung des Schatzverzeichnisses von Saint Pierre in Lille aus dem Jahre 1397 ganz offenbar der Fall.[3]

„Item, une cappe noire vigneté de vert, semée de paons, cerfs et griffons de plusieurs couleurs . . .“

„Desgleichen eine schwarze Kappa mit grünen Ranken, bestreut mit verschiedenfarbigen Pfauen, Hirschen und Greifen . . .“

Doch handelt es sich hier wohl schon um eine spätere, noch zu besprechende, Entwicklung.

---

[1] Vgl. Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 266, Anmerkung 3, und Deshaines a. a. O., Seite 115.

[2] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*“, II., Seite 282.

[3] Deshaisnes a. a. O., Seite 754.

Es sei auch hervorgehoben, was wir übrigens auch bei dem Beispiele auf Tafel 90 a sehen, daß die Tierfiguren untereinander oft sehr verschiedene Größe haben, so in einer Beschreibung des Inventares der Prager Metropolitankirche von 1387 [1]:

„Item alii duo (nachones) in blanco obscuro, habentes aureos canes in medio florum, similiter et dracones aureos, similiter canes et et dracones rubeos, in modico differunt in canibus et aliis animalibus."

„Desgleichen 2 andere Nacco-Stoffe in Lichtblau mit goldenen Hunden inmitten von Blumen, auch mit goldenen Drachen und roten Hunden und Drachen, in den Maßen ist ein Unterschied zwischen den Hunden und den anderen Tieren."

Bemerkenswert ist auch, daß die Hunde sich inmitten der Pflanzen befinden; man vergleiche hiezu den noch zu besprechenden ostasiatischen Stoff auf Tafel 105 b und den sarazenischen auf Tafel 105 c.

Das Verlassen der alten Strenge scheint mit der ganzen geschichtlichen und kulturellen Entwicklung der sarazenischen Staaten im engsten Zusammenhange zu stehen.

Schon vor Schluß des ersten Jahrtausendes unserer Zeitrechnung bereitet sich in der sarazenischen Welt eine durchgreifende Änderung vor: das große Kalifenreich zersplittert in einzelne Teile, und die getrennten Teile schlagen vielfach voneinander abweichende Wege ein.

„Es schwand mehr und mehr das alte Nationalgefühl der herrschenden Rasse, welche das Reich begründet und zusammengehalten hatte. In demselben Maße aber, als die städtische, arabische Bevölkerung hiedurch ihre alten Stammestugenden einbüßte, erwachte unter den unterworfenen Völkern, namentlich den Persern, eine gegen die aufgezwungene arabische Herrschaft und Sprache gerichtete nationale Bewegung und diese beförderte die Dezentralisation und Zersplitterung des Reiches."[2]

So wurde auch die Kunstübung der sarazenischen Länder allmählich geschieden.

Sizilien war aus dem großen Zusammenhange jedenfalls zuerst dauernd losgelöst und trat, beladen mit reichem Besitze, wieder in die christliche Kulturgemeinschaft ein.

Es erschien daher auch nötig, zuerst den sarazenischen Einfluß, der von Sizilien ausging, zu verfolgen, um so mehr, als Sizilien an den weiteren

[1] Bock, „*Liturgische Gewänder*", III., Seite 173.

[2] Alfred von Kremer, „*Kulturgeschichte des Orientes*", I., Seite 499.

Wandlungen der sarazenischen Kultur und Kunst nicht mehr unmittelbaren Anteil nahm, sondern nur soviel als überhaupt das Abendland.

Naturgemäß lockerte sich auch der Zusammenhang mit dem äußersten Vorposten des Islam, der iberischen Halbinsel. Am selbständigsten scheint aber das von einem ganz anderen Volksstamme bewohnte Persien geworden zu sein.

Die größte äussere Wandlung der sarazenischen Welt war jedoch die endgiltige Vernichtung des Kalifates und die Gründung des tatarischen Weltreiches.

Wie immer, konnte die Zertrümmerung einer Weltmacht und die Aufrichtung einer neuen nur deshalb erfolgen, weil die alte Macht schon in sich zerfallen war. Und eine neue Kultur und Kunst kann immer nur dann sich Eingang verschaffen, wenn die alte in Zersetzung begriffen oder selbst schon auf das Neue hingerichtet ist.

Beides war in gewissem Sinne in den sarazenischen Landen der Fall, als die neue tatarische Weltmacht den Osten und Westen Asiens zu vereinen suchte; wenigstens die Zersetzung war vorhanden und eine außerordentliche Steigerung des Lebensgenusses, die, wie gezeigt, in der Kunst bereits zu einer gewissen Verfeinerung geführt hatte. Ob die sarazenische Welt zu einer tiefer greifenden und dauernden Erneuerung befähigt war, mußte die kommende Zeit erweisen. Der äußere Anstoß war bedeutend genug.

Was die Christen in den Kreuzzügen nicht erreicht hatten, das schien den Tataren nun zu gelingen: die Niederwerfung des Islam. 1258 wurde das Kalifat von Bagdâd vernichtet und Syrien erobert; an der Grenze Ägyptens wendete sich allerdings das Kriegsglück, und Syrien ging wieder an Ägypten verloren. An Stelle des großen Khanates, das von China bis nahe an die Grenzen Deutschlands und Ägyptens reichte, traten nun Teilfürsten, aber immer noch unter der Oberherrschaft der in China herrschenden Großkhane. Insbesondere blieb auch Persien unter tatarischer Herrschaft und dadurch in Verbindung mit Ostasien. [1]

◎ ◎ ◎ ◎

Wir werden es also begreiflich finden, wenn sich jetzt in erhöhtem Maße chinesische Einflüsse in der Kunst des Orients geltend machen. Vorhanden waren sie ja schon immer bis zu einem gewissen Grade (siehe Seite 40); auch mögen sie in der letzten Zeit des Kalifates, als der Auf-

---

[1] Nebenbei sei bemerkt, daß die Christen des Westens gerade erst unter tatarischer Herrschaft in das Innere Asiens vorzudringen wagten; denn die Tataren waren in ihrem Streben, den Islam niederzuwerfen, den Christen lange Zeit sehr günstig gesinnt. Heyd a. a. O. II., Seite 68 ff.

lösungsprozeß bereits weit vorgeschritten war, wesentlich zugenommen haben. Daß sie jetzt aber ganz andere sind, beweisen schon äußere Umstände; so werden schon unter Dschingis-Khan und seinem Nachfolger persische Arbeiter nach China und chinesische nach Persien versetzt. [1]

Schon Karabacek [2] fühlte, daß sich in den sarazenischen Geweben des 14. und 15. Jahrhunderts und ihren europäischen Nachahmungen chinesischer Einfluß stellenweise geltend mache.

Das Wolkenband, das nun in der persischen Kunst auftritt, ist schon lange als chinesisch erkannt worden; ich glaube aber auch, daß die eigentümliche, überaus reiche Ausgestaltung der Palmettenformen, wie wir sie in persischen Teppichen finden, nicht ohne die Annahme chinesischer Vorbilder zu erklären ist.

Von dem uralten Verkehr, der Vorderasien mit China verband, war zwar schon oben (Seite 23) die Rede; er wurde auch in sarazenischer Zeit aufrecht erhalten.

Schon im 7. und 8. Jahrhundert führt der Handel der Araber über Indien nach China; als Hauptstapelplatz für den Osten Asiens dient Bassora. Im 9. Jahrhundert gehen chinesische Schiffe bis Aden. [3]

Mashûdî hebt zum Jahre 892 hervor, daß bei Huldigungsgeschenken, Belohnungen, Heiratsgütern die *latâ îf es-Sîn,* d. h. die hübschen, ausgezeichneten Sachen aus China, nicht fehlen durften. [4]

Nach demselben Schriftsteller sind die Chinesen das gottbegnadetste Künstlervolk und unübertrefflich in ihren Handfertigkeiten; sowohl in Malerei als Plastik galten sie als unerreichbare Vorbilder. Auch Hâfis und Dschâmî heben den Liebreiz der chinesischen Figuren hervor. [5]

◎ ◎ ◎ ◎

Einen echt altchinesischen Stoff mit der chinesischen Inschrift „*Langes Leben*“ führt uns Tafel 101 c vor; er ist offenbar schon in alter Zeit in Europa in Verwendung gewesen.

Besonders klar wird der Zusammenhang zwischen China und der muhammedanischen Welt durch die Betrachtung des auf Tafel 101 b wiedergegebenen Stoffes, der den chinesischen Drachen mit arabischer

---

[1] Der Gebetraum der Hauptmoschee zu Veramin (vgl. Fr. Sarre, „*Denkmäler persischer Baukunst*“, Berlin 1901 ff) zeigt neben sarazenisch-persischer Dekoration eine geschlossene Partie rein chinesischen Blumendekors; es ist eine Arbeit, die aller Wahrscheinlichkeit nach schon in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt.

[2] „*Über einige Benennungen . . .*“ Seite 16, Anmerkung 69.

[3] Karabacek, „*Über einige Benennungen . . .*“, Seite 13 ff.

[4] Karabacek daselbst Seite 116, Anmerkung 69.

[5] Karabacek daselbst, Anmerkung 72.

Schrift verbindet, sei er nun im Oriente nach chinesischem Vorbilde oder in China selbst in einer muhammedanischen Gemeinde, allenfalls auch von Chinesen für Muhammedaner geschaffen.[1]

Zur Beurteilung der ostasiatischen Stoffdekoration sei hier auf zwei Stoffe verwiesen, die sich im Besitze des Kaisers von Japan befinden und von japanischen Gelehrten in das 8. Jahrhundert versetzt werden (Tafel 102a und b). Es sind übrigens wieder japanische Nachahmungen chinesischer Vorbilder. An dem echt ostasiatischen Charakter dieser Arbeiten wird aber wohl niemand zweifeln. Auch kann man deutlich erkennen, daß sich ihre Motive aus den früher besprochenen, infolge innerer Entwicklung, ganz naturgemäß herausgebildet haben.

Zwischenstufen zwischen diesen Arbeiten und denen auf Tafel 103 b, d kann man in dem erwähnten japanischen Ausstellungswerke (besonders Tafel XX, Nr. 26) finden. Das Pflanzliche ist bei den Stücken auf Tafel 102 bedeutend freier, naturalistischer und zugleich in der Anordnung weitläufiger geworden; im ganzen hat sich ein größeres und kühneres Raumgefühl, ein tieferes Eindringen in die Natur entwickelt.

Von der Kunst des Mittelmeergebietes herkommend, kann man es im ersten Augenblick allerdings kaum fassen, daß solche Werke schon dem 8. Jahrhundert entstammen sollen. Wenn man sich aber den Naturalismus der übrigen Kunst, und zwar noch älterer Zeiten, in Ostasien vor Augen hält, so sieht man keinen Grund mehr, an den Angaben der japanischen Forscher zu zweifeln. Wir müssen auch bedenken, daß die uralten Tempel Ostasiens ebenso ihren gesicherten alten Bestand haben, wie unsere Kirchen, und daß es in Ostasien schon viele Jahrhunderte früher als bei uns eine kunstgeschichtliche Literatur gegeben hat.

Ebenso darf man nicht vergessen, daß die Landschafts- und Tiermalerei durch Meister wie Li-Ssi-sün, Wang-Weï, U-tao-tse und Han-kan in China bereits im 7. und 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zu einer Ausbildung und Vertiefung gelangt war, die in Europa kaum ein Jahrtausend später erreicht wurde. Wir wissen gegenüber dieser altchinesischen Landschaftsmalerei, die sich bis in das 12. Jahrhundert hinein in ununterbrochen aufsteigender Linie bewegt, wahrhaftig nicht, ob wir die zur Seele sprechende Stimmung, die Feinheit der Naturbeobachtung oder den Geist der Wiedergabe mehr bewundern sollen.

Was bei näherer Betrachtung mehr wundernimmt, ist, daß solche Arbeiten nicht schon früher zur Aufnahme und zu Nachahmung anregten.

---

[1] Jul. Lessing a. a. O. (bei dem betreffenden Stücke) scheint die Entstehung in China für wahrscheinlicher zu halten.

Aber, wie gesagt, das Mittelmeergebiet hatte in seinem abstrakten Denken für solche Formen früher kein Verständnis.

◎ ◎ ◎ ◎

Es soll nun, wenigstens in einigen Beziehungen, untersucht werden, was die sarazenische Welt jetzt aus der ostasiatischen Kunst, besonders der Textilkunst, zu übernehmen imstande war, und was sie daher auch dem Westen des Mittelmeergebietes weiter zu geben vermochte.

Leider ist auf diesem Gebiete noch so gut wie nichts vorgearbeitet worden, so daß Manches und Wichtiges nur als erste Vermutung ausgesprochen werden kann. [1]

Wir müssen natürlich auch annehmen, daß der lebhaft gesteigerte Verkehr Vorderasiens mit Europa nun auch bedeutend mehr ostasiatische Originalstoffe in die christlichen Länder gelangen ließ, so daß auch hier die unmittelbare Anregung durch Ostasien eine größere sein konnte.

Es erscheint wohl nicht unmöglich, daß schon die Drachenformen, wie auf Tafel 94, unter chinesischem Einflusse entstanden sind, ebenso vielleicht auch die Papageien und Hähne auf Tafel 90 a.

Daß jetzt bei sarazenischen Stoffen bisweilen flaches, in Streifen geschnittenes Papiergold verwendet wird, darf wohl auch auf chinesische Einwirkung zurückgeführt werden. [2] Vergleiche Tafel 104 a.

Die Verbindung von Tier und Baumkrone auf Tafel 105 c erinnert ganz offenbar an die Darstellung auf Tafel 102 c, wo das flammenumzüngelte Tier als sicher chinesisch angesehen werden kann.

Der Vogel auf Tafel 105 a macht gleichfalls einen außerordentlich chinesischen Eindruck, ebenso vieles in dem Stoffe auf Tafel 111, bei dem die ganz freie Verteilung, die merkwürdige Wolke unter dem Adler und die anscheinend mißverstandene Form mit der Quaste auffallen.

Auch wird man empfinden, daß der auf Tafel 105 c gegebene Stoff, in seiner geradezu landschaftlichen Wirkung, eigentlich wie ein Rokokostoff

---

[1] Da wissenschaftliche Veröffentlichungen älterer chinesischer Kunstwerke kaum vorhanden sind, insbesondere solche von Seite chinesischer Gelehrten für uns fehlen, so mußte man sich im folgenden und schon früher (Seite 40) mehr auf japanische Arbeiten beziehen; in dem angeführten, gelegentlich der Pariser Weltausstellung 1900 veröffentlichten Werke wenigstens werden einigermaßen geschichtliche Anhaltspunkte geboten. — Wie schon oben (Seite 40 Anmerkung) hervorgehoben, scheint kein Grund vorzuliegen, die japanischen Datierungen von vorneherein zu bezweifeln, wenn einige natürlich ebenso irrtümlich sein mögen, wie viele in europäischen Werken.

[2] Man vergleiche A. Hinz, „*Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig*“ (Danzig 1870), Tafel XXIII, Figur 1, und Karabacek, „*Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche in Danzig*“, Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums 1870, Seite 146 ff., wo von chinesischen Drachen und Plattgold gesprochen wird.

des 18. Jahrhunderts gegliedert ist; aber auch der Rokokostoff dieser Zeit hat sich ja in Anlehnung an China entwickelt. Gerade das landschaftliche Empfinden, das Nebeneinanderstellen von Bauwerken, Bäumen, Tieren, Menschen empfinden wir heute als echt chinesisch. [1]

Für den näheren Orient ist eine so freie Auffassung jedenfalls verblüffend; für China ist sie schon in damaliger Zeit nicht wunderbar. Die besprochenen chinesischen Stoffe und zahlreiche altchinesische Kunstwerke anderer Art gehen in der Freiheit des Naturalismus sogar noch weiter. Daß wir heute keinen altchinesischen Stoff mit Verbindung von Bauten, Pflanzenwerk, Tieren und Menschen nachweisen können, ist wohl reiner Zufall und dadurch erklärlich, daß unsere Kenntnis altchinesischer Kunst überhaupt noch sehr lückenhaft ist — aber sie ist doch nicht so lückenhaft, daß wir den Geist dieser Kunst nicht zu erkennen vermöchten.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wollen noch ein Motiv anführen, das wir auf Tafel 106 finden und dessen Bedeutung bis jetzt anscheinend ganz verkannt worden ist.

Es sei hier zum Vergleiche auf Tafel 103c hingewiesen; sie gibt einen alt-ostasiatischen Stoff, der sich seinerzeit im Besitze eines Sohnes des Kaisers *Sanjyau* (1012 bis 1017) befand. Nach japanischer Erklärung stellen die drei kristallenen Kugeln, die von einer Art Lotos getragen und von Flammen umzüngelt werden, geheimnisvolle Kleinode dar. [2] Sie sind ein Abzeichen der Shingon-Sekte. Der Verfasser kann nun nicht entscheiden, ob das Symbol in dieser Form erst in Japan ersonnen oder in Japan nur weiter ausgebildet und in neue geistige Beziehung gesetzt ist; jedenfalls aber sehen wir dieses Motiv, das später sehr häufig auf Stoffen zu finden ist (vgl. Tafel 104) [3], hier allein in einem Zustande, der seine Entstehung erklärt. Auch sehen wir hier, daß die scheinbaren Monde und die kleinen Punkte auf Tafel 104 und 106 eigentlich gar nichts sind als die Lichtscheine dieser geheimnisvollen, aus Kristall geformten Kugeln. Es liegt ein großes Stück Naturalismus in dem Erfassen des Lichtes, wie wir es auf Tafel 103 c sehen, ein Naturalismus, wie er in so früher Zeit nur in Ostasien möglich war; er ist bei den vorderasiatischen und europäischen Nachahmungen auch tatsächlich verloren gegangen. Man vergleiche hier noch

---

[1] Herr Dr. Fr. Sarre machte den Verfasser auf einen alttürkischen Teller aufmerksam, der auch Verbindung von Gebäuden und Pflanzenwerk zeigt; in den alttürkischen Arbeiten wirkt aber vor allem chinesischer Einfluß (s. S. 217).

[2] „*Histoire de l'Art du Japon*" S. 123.

[3] Man vergleiche auch „*L'Art du Japon*", Tafel XXXI (über dem Kopfe des Buddha).

einmal Tafel 104 und 106. Es liegt hier wohl eines der sichersten und überzeugendsten Beispiele ostasiatischen Einflusses vor.

Wir sehen hier auch wieder deutlich, daß man vor allem das Gegenständliche übernahm, vielleicht wieder in einer Art fetischistischen Aberglaubens; auch erkennen wir, daß die Lockerung der Anordnung durch das Fremde wohl gefördert werden konnte, daß man in dessen eigenste Art aber nicht einzudringen vermochte.

◎ ◎ ◎ ◎

Auch die Strahlen, die jetzt eines der beliebtesten Schmuckmotive auf Stoffen werden, sind offenbar auf chinesische Vorbilder zurückzuführen; man braucht nur Tafel 103c umgekehrt zu halten, die strahlenaussendenden Mondformen auf Tafel 106 zu vergleichen, und man wird sofort die Herkunft des Motives erkennen.

Daß das Motiv großenteils verkehrt verwendet erscheint, kann nicht auffallen, da Stoffe ja doch häufig ohne Rücksicht auf eine besondere Richtung des Musters angewendet werden, und ganz besonders kann es nicht auffallen, wenn man, wie hier, den Sinn des Motives offenbar nicht verstand. Vielleicht hat man aber gerade wegen dieser Umkehrung den Ursprung des Motives so lange nicht wahrgenommen.

Die geraden Strahlen sind eben nur eine Art strengerer Stilisierung der züngelnden Flammen, wie größere Strenge dem vorderasiatischen Gefühle dem ostasiatischen gegenüber ja immer eigen ist; übrigens finden sich auf dem Stücke auf Tafel 107 neben den geraden auch Schlangenlinien vor und hie und da auch in Ostasien geradere Strahlen (vgl. Tafel 103 b.)[1]

Auch kommen Flammenbündel als Streumuster und als Grundfüllung neben anderen Mustern sehr häufig in altchinesischen Kunstwerken vor,[2] so daß die freiere Verwendung schon auf chinesische Vorbilder zurückgehen kann.

Die Verbindung des chinesischen Wolkenbandes mit den Strahlen, wie wir es auf Tafel 107 sehen, könnte man zunächst für den Ausgangspunkt des Motives halten; doch scheint dies gerade erst eine nachträgliche Naturalisierung oder vielmehr ein Erklärungsversuch durch Zusammenstellung zweier verschiedener ostasiatischer Motive zu sein. Bei anderen

---

[1] Vgl. Fr. Sarre a. a. O., (Ispahan). Die dort gebrachten Beispiele aus der Zeit des Schah Abbas brauchen natürlich nicht die ältesten zu sein.

[2] In der buddhistischen Kunst Ostasiens kommen auch früh schon gerade Strahlen als Heiligenscheine vor, wie sie sich in der älteren christlichen Kunst niemals finden; man vergleiche Will. Anderson „*The Pictorial Arts of Japan*“ (London 1886), Fig. 6 und besonders „*Histoire de l'Art du Japon*,“ Tafel XXXII.

Stücken, zum Beispiele auf Tafel 109, sieht man die Strahlen ganz ohne innere Begründung verwendet.

Chinesische Wolkenmotive leben vielleicht in dem Hauptgewandmuster der mittleren Gestalt auf Tafel 136a und dem einen Muster auf Tafel 127b (rechts) fort.

Man vergleiche auch die folgende Stelle des Inventars der Kathedrale zu Cambray aus dem Jahre 1401:[1]

„Item, une casule . . . de drap d'or vert a orfrages, a couronnes d'argent croissans et rais de rays de solel . . .“

„Desgleichen eine Kasel . . . von grün-goldenem Stoffe mit Besätzen, (geschmückt) mit silbernen Kronen, Monden und Streifen (bündeln) von Sonnenstrahlen . . .“

Der Ausdruck Sonnenstrahlen *(rays de solel)* scheint hier schon als ganz üblicher technischer Ausdruck gebraucht zu sein.

1409 finden wir in einem Überschlage für Isabella von Bayern Wolken, Sterne und Strahlen auch gestickt:[2]

„La couverture du livre aura une aulne de long, brodé de nues et estoilles et rayes de souleil.“

„Der Buchdeckel soll eine Elle lang sein, gestickt mit Wolken, Sternen und Sonnenstrahlen.“

◎ ◎ ◎ ◎

Mit voller Sicherheit kann man auch bei Stoffen wie dem auf Tafel 113 abgebildeten ostasiatischen Einfluß annehmen. Die phantastischen, zentauernähnlichen Gestalten gehören vielleicht der sizilisch-sarazenischen, allenfalls ägyptisch-sarazenischen Überlieferung an und mögen auf spätantike Formen zurückgehen (vgl. Tafel 92); ausgeschlossen ist es jedoch keineswegs, daß sie durch ostasiatische Gestaltungen, die ihrerseits wieder auf indischen beruhen (vgl. Tafel 103 a), mindestens neues Leben erhalten haben.[3] Die eigentümlichen spiralförmigen Einrollungen der Blätter

---

[1] Deshaisnes a. a. O. Seite 799.

[2] Gay a. a. O. I., Seite 484.

[3] Besonders französische Drôlerien nähern sich dem Vorbilde auf Tafel 103 a, so daß wir vielleicht dem ostasiatischen noch näher stehende, aber verlorene, Stoffe vorauszusetzen haben. — Man vergleiche auch die Vogelgestalten mit Menschenköpfen und Heiligenscheinen im Dom zu Monreale (Kutschmann a. a. O., Tafel 15). Vielleicht geht auch die häufige Anwendung des Heiligenscheines bei Tiergestalten, zum Beispiel Tafel 74 c, gleichfalls auf ostasiatisch-buddhistischen Einfluß zurück. So findet sich, wie bereits oben (Seite 10) erwähnt, in Lyon schon ein spätantiker Seidenstoff aus Antinoë, der löwen- oder hundeartige Tiere mit Heiligenscheinen zeigt. — Es sei hier auch bemerkt, daß möglicherweise die Umwandlung der Löwen in Hunde unter ostasiatischer Einwirkung erfolgt ist, da die chinesische Form der Löwenstilisierung uns das Tier eher als Hund denn als

und die Art der Blattzusammensetzung sind aber auf jeden Fall echt chinesisch und finden sich ähnlich zum Beispiele auch auf dem bereits besprochenen Stoffe (Tafel 101 c) oder auf dem jedenfalls altchinesischen Stoffe auf Tafel 101 a, der ganz gut aus der Zeit des Gemäldes sein kann, dessen Rahmen er deckt; der Maler, Meichō, lebte 1352 bis 1427. Gewiß werden andere ähnliche Beispiele in China noch älter sein; nur ist unsere Kenntnis der altchinesischen Kunst, wie gesagt, leider noch sehr mangelhaft.

◎ ◎ ◎ ◎

Auf dem chinesischen Stoffe (Tafel 101 a) finden sich auch weinartige und andere naturalistische Blätter mit strengstilisierten vereinigt vor, so daß wir wohl auch den noch weitergehenden Naturalismus, den wir etwa auf Tafel 115 sehen, mit ostasiatischen Vorbildern in Verbindung bringen können.

Als kennzeichnend für den hochentwickelten Naturalismus der ostasiatischen Kunst seien hier die wurzelartigen Ausläufer der Band- oder Zweigmotive auf Tafel 101 c hervorgehoben; zu solchen Formen gelangte die europäische Kunst erst viel später.[1]

Von dem auf Tafel 115 gebrachten Stoffe ist ein größeres Stück auf Tafel 114 b dargestellt; das Mittelmotiv, das sich hier oben zwischen Krone und Schmetterling (auf Tafel 115 im unteren Viertel) vorfindet, macht wieder einen besonders stark ostasiatischen Eindruck. Auch ist das Vorkommen des Schmetterlings an sich schon auffällig, da er seit Jahrhunderten in der Kunst Europas und Vorderasiens als Dekorationsmotiv kaum anzutreffen ist, dagegen den chinesischen Kunstauffassungen sehr zu entsprechen scheint.[2]

Löwe erscheinen läßt; so sprechen wir ja auch allgemein von einem Fo-Hunde, während mit dem Tiere sicher ein Löwe, eines der heiligen Tiere des Buddhismus, gemeint ist. — Vielleicht sind auch die Ringe in den Schnäbeln der Adler auf Tafel 58 eine Reduktion eines fremden Motives (Nimbus?).

[1] Nebenbei bemerkt finden sich auch auf diesem Stoffe wieder Flammenbüschel als Mittelstücke des Rankenwerkes.

[2] Ein späteres, gotisches, Beispiel findet sich allerdings auf Seite 191 erwähnt; doch mag da sich eben schon Einfluß der Stoffe bemerkbar machen. Übrigens wird auf dieses Motiv hier nur deshalb verwiesen, weil es in einer ganzen Reihe von Anzeichen chinesischen Einflusses bedeutender erscheint, als wenn sonst nichts für solchen Zusammenhang spräche. — Auch auf indischen Batikstoffen, allerdings erst späterer Zeit, sind Weinlaubmuster sehr häufig nachzuweisen. Doch darf man bei ihnen, wie bei anderen indischen Stoffen, die an Chinesisches erinnern, wohl eher an chinesische Einflüsse auf Indien als an solche in umgekehrter Richtung denken; ausgeschlossen sind aber auch diese nicht. Eine endgiltige Entscheidung für alle oder auch nur die wichtigsten dieser Fragen ist heute leider noch nicht möglich.

Beispiele sehr verfeinerten ostasiatischen Naturalismus bieten Tafel 114 a und Tafel 105 b, auf der wir auch wieder den Schmetterling finden; auch das Stück auf Tafel 114 d wird auf Chinesisches zurückgehen.

◎ ◎ ◎ ◎

Bei dem Stücke auf Tafel 113 fällt auch noch etwas ganz anderes auf, nämlich die parallel und diagonal verlaufende Anordnung der Ranken, die später so große Wichtigkeit erlangt.

In der ganzen spätantiken, mittelalterlichen und vorderasiatischen Kunst ist immer die zentrale oder symmetrische Anordnung allein üblich gewesen[1]; schon bloße Parallelranken, deren Zwischenräume also kein versetztes Muster bilden, sind nur ganz ausnahmsweise zu finden,[2] jedenfalls führen sie aber nicht quer durch die Fläche.[3]

Im späteren Mittelalter werden aber sowohl die Parallelranken als die Diagonalanordnungen für eine bestimmte Zeit außerordentlich wichtig; man vergleiche Tafel 109 und für die spätere Entwicklung Tafel 150.

Da diese Anordnung nun an dem ältesten bekannten Beispiele in Formen sich findet, die augenscheinlich in vieler Beziehung auf Ostasien hinweisen, so ist es wohl nicht zu gewagt, wenn man das ganze Schema als ein ostasiatisches ansieht, um so mehr, als der Hang zur Unsymmetrie immer eine ganz besonders kennzeichnende Eigenschaft der Ostasiaten gewesen zu sein scheint.[4] In der Weberei führt die Unsymmetrie wegen der notgedrungen sich wiederholenden Formen naturgemäß zur Diagonalanordnung.

◎ ◎ ◎ ◎

Bezüglich des bereits erwähnten Naturalismus des Pflanzenwerkes, wie wir ihn etwa auf Tafel 115 und 118 erkennen, und der kleinen, dichten Austeilung zierlicher Pflanzenmotive sei auch noch darauf hingewiesen, daß solche Anordnung bei alt-ostasiatischen Arbeiten sehr gewöhnlich ist[5] und daß insbesondere auch die Stoffmuster schon in früher Zeit noch

---

[1] Eine vereinzelte Ausnahme, die hier sonst aber gar keine Vergleichspunkte bietet, machen gewisse irische Manuskripte und wohl gleichzeitige Textilarbeiten aus ägyptischen Gräbern, bei denen die Details der Eckmusterungen einander in der Diagonale entsprechen.

[2] Z. B. als Rillen an altchristlichen Sarkophagen.

[3] Die spiralförmigen Muster, die immer um Säulenschäfte üblich waren, darf man hier, wo es sich um Flächenschmuck handelt, natürlich nicht vergleichen.

[4] Schon uralte Lackarbeiten, z. B. „*Histoire de l'Art du Japon*", Tafel 35, Abb. 1 und 2, zeigen häufig diagonal gegen einander gesetzte Formen und alte keramische Erzeugnisse Ostasiens weisen häufig geschwungene Diagonalstreifen auf.

[5] Man vergleiche z. B. „*Histoire de l'Art du Japon*", Abb. 39 und 40.

naturalistischer und freier verteiltes Ornament zeigen, als es selbst bei Stücken auf Tafel 102 der Fall ist.[1]

Besonders müssen wir auch Weinlaub und Beeren als uralten Bestand des ostasiatischen Dekorationsschatzes ansehen.[2]

So kann jedenfalls auch bei den Stoffen auf Tafel 116, 117a, 118 und selbst 119a der Zusammenhang mit Ostasien nicht geleugnet werden.

Fast sicher ist es wohl auch, daß der Stoff, der auf Tafel 104 a wiedergegeben ist, in seiner freien Verteilung und zum Teile auch in den, wohl mißverstandenen, Tiermotiven auf ostasiatische Vorbilder zurückgeht; es findet sich ein ganz ähnliches, aber naturalistisch feiner durchgeführtes Stück in dem erwähnten Werke der japanischen Ausstellungskommission (Tafel XX, Fig. 26), leider sehr unzulänglich abgebildet. Die Hauptblätter zeigen entschieden chinesische Form; bemerkenswert ist wieder der stark einseitige Zug der Ranken. Die Tiere mögen Phönix und Khi-lin (?) sein.

◎ ◎ ◎ ◎

Auch mag die außerordentliche Verschiedenheit in der Farbenstimmung, die zwischen den schweren byzantinisch-altsarazenischen und den leichten spätsarazenisch-italienischen Arbeiten besteht, nicht zum geringsten mit diesen Einwirkungen Ostasiens im Zusammenhange stehen. Man wird empfinden, daß Farbenstimmungen, wie sie etwa Tafel 106 und 112 zeigen, dem ostasiatischen Naturalismus, wie wir ihn auf Tafel 102 erkennen, besonders entsprechen.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir sehen also, daß der Einfluß der ostasiatischen Kunst auf die des Mittelmeergebietes im späteren Mittelalter weit bedeutender ist, als gewöhnlich angenommen wird.

Auf die später zu besprechenden europäischen Stoffe können solche Einwirkungen zum Teile direkt erfolgt sein, zum weit größeren Teile gehen sie aber wohl auf die Vermittlung durch sarazenische Arbeiten zurück, die selbst, wie besprochen, die ostasiatischen Motive bereits abgeändert zeigen. Von einer Anzahl, besonders rein dekorativer und pflanzlicher, Motive war ja bereits die Rede; es mögen nun die wichtigsten Tierdarstellungen zusammengefaßt werden, die wir in älteren Beschreibungen oder auf Stoffen dieser Zeit gewöhnlich vorfinden.

Es sind vor allem: Löwen, die sozusagen zum alten Bestande des Dekorationsinventars gehören. Sie finden sich so häufig, daß sich

---

[1] Vgl. „*L'Art du Japon*“, Tafel 26, die Stoffornamente auf dem linken Arme der Statue.

[2] Wenn sie auch ursprünglich aus Griechenland gekommen sein mögen. Vgl. Ferd. Hirth, „*Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*“ (München 1896).

für Stoffe mit Darstellungen dieser Tiere, wie bereits erwähnt, eine eigene Bezeichnung *leonatus (gelöwt)* ausgebildet hat.[1] Für den Muhammedaner ist der Löwe, wie auch der Adler, Sinnbild der Herrschaft oder des Herrschers.

Im Österreichischen Museum findet sich eine Borte mit Adlern und Löwen und der Inschrift *„mulk“ (= Herrschaft)*; Karabacek versetzt sie noch in das 12. Jahrhundert.

Unter Umständen sind Löwe und Adler aber auch Sinnbild des Todes und daher für Totengewänder besonders geeignet.[2] Ein blutleckender Löwe findet sich auf Tafel 134 a.

Es finden sich auch bärtige und gefiederte Löwen erwähnt, so in den Rechnungen Eduards III. von England um 1350:[3]

„2 panni . . . cum campo rubeo cum leonibus pennatis et pavonibus auri, foliis et floribus . . .“	*„2 Stoffe . . . mit rotem Grund und gefiederten Löwen und Pfauen von Gold, mit Blättern und Blumen . . .“*

Vielleicht hat man unter diesen gefiederten Löwen sphinxartige Tiere zu verstehen, denen auf Tafel 86 und 92 verwandt.

In dem Inventare der Prager Metropolitankirche vom Jahre 1387[4] ist ein Stoff erwähnt, auf dem unter anderem Drachen dargestellt sind, die mit Löwen kämpfen. Dieses Motiv ist wohl nur aus dem Streben, Leben und Zusammenhang in die Darstellung zu bringen, hervorgegangen; tieferen Sinn hat es wohl kaum.[5]

L e o p a r d e n haben wir schon auf Tafel 88 a und 67 a gefunden. In die Kunst gekommen sind sie wohl als individuelle Umformung der Löwen; wie die Hunde tragen sie meist Halsbänder und auch Ketten. Das Jagen mit abgerichteten Hunden und Leoparden ist von den Sasaniden auf die Araber übergegangen. Die Gehege, die wir zum Beispiel auf Tafel 112 sehen, sollen wohl auf das zusammengetriebene Wild

---

[1] Karabacek, *„Susandschird“*, Seite 142.

[2] Karabacek, *„Susandschird“*, Seite 143, erklärt so die Darstellung eines Adlers, der sich aus Wolken herabläßt, hinter denen Sonnenstrahlen hervorbrechen, während sich unten der nach seinem Opfer lechzende Löwe vorfindet. Doch sind dies offenbar erst sarazenische Umdeutungen von Motiven, die, wie gezeigt, ganz anderen Ursprunges sind und ursprünglich wohl nur aus rein künstlerischen oder fetischistischen Gründen übernommen worden sind.

[3] Gay a. a. O. I., Seite 550.

[4] Bock, *„Liturgische Gewänder“*, III, Seite 173—174.

[5] *Tiger* finden sich im Papstbuche schon bei einer Schenkung Leos III. genannt (vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder,“* III., Seite 87).

deuten.[1] Wir müssen aber wieder unterscheiden zwischen dieser naturalistischen Umdeutung und dem ursprünglichen Motive; diese Gehege sind offenbar nur an die Stelle abstrakterer Kompositionsmittelpunkte (Palmetten, zerrissener Kreiseinteilungen u. a.) getreten und nicht etwa die ursprünglichen Ausgangspunkte der Flächengestaltung.

Mit Leoparden und Hunden geschmückte Stoffe eigneten sich im Oriente besonders für Jagdgewänder; für das Abendland war ihre Symbolik wohl ohne Bedeutung. Man vergleiche Tafel 129.

Hunde als Dekorationsmotiv der Stoffe erklären sich schon aus dem Angeführten. Wichtig durch die Übereinstimmung mit erhaltenen Stoffen sind die beiden folgenden Anführungen.

In dem Inventare der Olmützer Domkirche vom Jahre 1435 heißt es:[2]

„Item accreverunt dialmatica flavea cum canibus deauratis et cancellatura deaurata . . .“

„Desgleichen kam dazu eine Dalmatika mit vergoldeten Hunden und vergoldeter Einfriedung.“

Man sieht zugleich, daß man solche Stoffe damals noch neu in den Besitz einer Kirche übernahm.

Dann findet sich im Inventare der Prager Metropolitankirche vom Jahre 1387:[3]

„Item unus nacho in viridi aureus cum arboribus et liliis in medio et manus junctae in vicem tenentes canes.“

„Desgleichen ein Nacco, Gold auf grün, mit Bäumen und Lilien in ihnen und mit verbundenen Händen, gegenseitig Hunde halten.“

Man vergleiche Tafel 134b. In deutsch abgefaßten Schatzverzeichnissen des Mittelalters sind Stoffe mit *„hundigen und vogelien“*, *„mit blumichen und hundichen“* nicht selten.[4]

Hirsche scheinen in der christlichen Welt besonders beliebt zu sein. 1295 wird im Verzeichnisse des päpstlichen Schatzes eine Tunika und Dalmatika erwähnt:[5]

„. . . de panno Salernitano cum cervis et foliis aureis . . .“

„. . . von Salernitaner Stoff mit Hirschen und goldenen Blättern . . .“

[1] Karabacek, *„Susandschird“*, Seite 145 und 147.

[2] Bock *„Liturgische Gewänder“*, II., Seite 283.

[3] Bock, *„Liturgische Gewänder“* III., Seite 173.

[4] Vgl. Dr. Fr. Dittrich, *„Inneres Aussehen und Innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten“*, Zeitschrift für christliche Kunst 1890, Seite 235 ff.

[5] Gay a. a. O. I., Seite 299.

Die Erwähnungen sind dann sehr häufig.[1] Ein Stoff mit Hirschen in Sechsecken (vgl. Tafel 107 und 108) wurde zum Beispiele unter dem Haupte des Albertus Magnus gefunden.[2]

Seit Karl VI. wurde der laufende Hirsch französisches Wappentier und kommt daher in Frankreich besonders häufig vor und naturgemäß vor allem in Stickereien, da diese an Ort und Stelle angefertigt wurden.

Elefanten scheinen im allgemeinen später weniger üblich zu sein als früher; Erwähnungen, wie etwa im Inventar von Sankt Paul in London,[3] betreffen wohl ältere Stücke. Man begreift, daß dieses schwerwirkende Tier in die leichte Anordnung, die wir als Kennzeichen der späteren Stoffe kennen gelernt haben, sich nicht mehr ordentlich einfügt.[4]

Auch Pferde treten anscheinend völlig zurück, obgleich wir um 1300 (Seite 135, Anmerkung 4) noch ein Beispiel von Pferden in Verbindung mit Hähnen finden werden, also mit einem überhaupt erst später ausgebildeten Tiertypus. Dagegen finden sich nicht selten Antilopen[5] und ziemlich häufig sind Fische, so schon 1295 im Inventar von Sankt Paul in London;[6] man vergleiche Tafel 90b und das Gewand Mariens auf Tafel 125, dann etwa im Inventar der Kirche S. Georges du Puy in Velay[7] die folgende Erwähnung vom Jahre 1352:

„Casulam de sirico operatum cum leonibus auri, seminatum delphinis argenti . . .“	*„Eine Kasel von Siricum mit goldenen Löwen, bestreut mit silbernen Delphinen . . .“*

Ein Geschenk aus dem Jahre 1372 findet sich in dem Inventar von Notre-Dame zu Paris von 1416:[8]

„2 ondoyez vers a poissons et cygnes et oyseaulx . . .“	*„2 grüne Wellenstoffe mit Fischen, Schwänen und Vögeln . . .“*

---

[1] Vgl. zum Beispiel Gay a. a. O. I., Seite 469, Bock, „*Liturgische Gewänder*“, III., Seite 194.

[2] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*“, I., Tafel IX und III, Seite 39.

[3] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*“, III., Seite 172.

[4] Nach Karabacek (Mitteilungen des Österreichischen Museums 1870, Seite 199) gehört der Elefant allerdings zu den orientalischen Sinnbildern der 4 Elemente: Elefant mit Turm = Erde, Drache = Feuer, Ente (auf liturgischen Gewändern statt ihrer der Fischreiher) = Wasser, Adler = Luft.

[5] Rohault de Fleury, „*La Messe*“ VIII, pl. 677. Vielleicht sind mit den Tieren auf Tafel 78 d Antilopen gemeint. — Kameele sind angeführt in den Mélanges d'archéologie, 1851, Seite 244, Tafel 16, vgl. auch Tafel 17.

[6] Gay a. a. O. I., Seite 584.

[7] Gay a. a. O. I., Seite 573.

[8] Gay a. a. O. I., Seite 581.

Besonders entsprechen dem freien Zuge der späteren Zeit naturgemäß die Darstellungen von Vögeln; vor allem finden wir wieder Adler, und zwar später vorherrschend die naturalistischen, einköpfigen (z. B. Seeadler, vgl. Seite 116), während der zweiköpfige wohl schon mehr die Bedeutung eines durch Überlieferung gegebenen Wappentieres anzunehmen beginnt.

Der Falke ist wohl auch als Umformung des Adlers aufzufassen. Große Falken mit Ringen im Schnabel, wie wir sie übrigens auch bei Adlern bereits gefunden haben, sehen wir zum Beispiele auf einem Seidenstoffe in einer Kassette des Welfenschatzes. [1]

Pfauen scheinen immer noch beliebt zu sein, man vergleiche Tafel 117 a.

Der Wiedehopf gilt dem Orientalen als Sinnbild des Weisen. Im Österreichischen Museum findet sich auch eine Borte mit der Darstellung des Wiedehopfes und einer verderbten arabischen Schrift: *„es Sultân el-'â lim"* (*„der Sultan, der Weise"*). [2]

Eine ziemlich naturalistische Auffassung, die man etwa mit den oben erwähnten kämpfenden Drachen und Löwen auf eine Stufe stellen könnte, erkennen wir in einer Erwähnung des Schatzverzeichnisses von Saint-Pierre in Lille vom Jahre 1397: [3]

„Item, une cappe de drap d'or vermeil a hierons d'or tenans pissons en leur biec . . ."

„Desgleichen eine Kappa von Goldstoff hochrot mit goldenen Reihern, die Fische in ihrem Schnabel halten . . ."

Schwäne wurden bereits gelegentlich erwähnt und finden sich auch auf erhaltenen Stoffen. Sie sind ein gutes Beispiel der individualistischen Umgestaltung der alten Motive, finden sich aber anscheinend erst in der späteren Zeit dieser Epoche.

Hier sei ein Beispiel aus dem Inventare der Kathedrale zu Cambray angeführt: [4]

„Item, une cape vermeille, semée de cygnes d'or tenant un rolet en leur bec de lettres sarracinoises."

„Desgleichen eine hochrote Kappa, bestreut mit goldenen Schwänen, die eine Rolle mit sarazenischer Schrift im Schnabel halten."

---

[1] W. A. Neumann, *„Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg"*, Wien 1891 Seite 226.

[2] Karabacek, *„Susandschird"*, Seite 142.

[3] Deshaisnes a. a. O., Seite 754.

[4] Deshaisnes a. a. O., Seite 814.

Sehr häufig erwähnt und für diese Zeit besonders charakteristisch sind Papageien. Im 14. Jahrhundert gehören sie jedenfalls zu den häufigst genannten Vogeldarstellungen.[1]

Es liegt die Vermutung nahe, daß die Vorliebe für Papageiendarstellung durch chinesische Arbeiten gefördert, wenn nicht hervorgerufen wurde. In Ostasien finden wir Papageien sehr häufig dargestellt; zum Beispiele auf Tafel 103 e mit der Darstellung eines geschmückten Bandes, das vielleicht zu den später um den Hals üblichen Kronen angeregt hat.[2]

Es sei hier auch auf die folgende Notiz des Inventares von Angers vom Jahre 1390 hingewiesen.[3]

„. . . de serico tam viridi quam rubeo, seminatus de avibus, vocatis papegaux.“	*„. . . aus Seide, die ebenso grün wie rot ist, besäet mit Vögeln, die Papageien genannt werden.“*

Eine Bemerkung, aus der man wohl erkennen kann, daß diese Vogelart damals noch etwas Merkwürdiges war.

Hähne kommen wohl überhaupt erst in dieser Zeit vor; so im Jahre 1315 in dem Inventare der Kathedrale zu Canterbury[4] oder 1401 in dem Inventare der Kathedrale zu Cambray.[5] Man vergleiche Tafel 90 a. Schon nach dem früher Gesagten erscheint es nicht unmöglich, daß die Hähne bloße Umgestaltungen des chinesischen Phönix sind.

Auffallend ist eine Angabe des Inventares von Sankt Paul in London:[6]

„Item tunica et dalmatica de albo diaspro cum cicadis viridibus in ramunculis . . . .“.	*„Desgleichen eine Tunika und Dalmatika von weißem Diasper mit grünen Zikaden in Rankenwerk. . .“*

Von phantastischen Gestalten werden Basilisken, die auch Schlangen genannt werden, öfter erwähnt; dann hören wir von Drachen, Schlangen, die wohl auch als Phantasiegebilde dargestellt waren, und Chimären;[7]

---

[1] Vgl. Deshaisnes a. a. O., Seite 316 und 404.

[2] Wenn wir Papageien auch ausnahmsweise schon in der späten Antike finden, zum Beispiele im 3. Jahrhundert in den Domitilla-Katakomben (Wilpert, *„Die Malereien der Katakomben Roms“*, Tafel 12), so scheinen sie, wie manches Besitztum der naturalistischeren antiken Zeit, für einige Zeit aus der Kunstsprache wieder verschwunden zu sein. Einen Adler mit Halsband zeigt schon sein spätägyptisches Fundstück des Österreichischen Museums; eine zweigartige Form am Schnabel könnte man als Reste eines Nimbus auffassen. (Man vgl. Seite 127, Anmerkung 2, Stoff aus Antinoë).

[3] *„Revue de l'art chrétien“*, 1884, Seite 274.

[4] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 164, Anmerkung 3.

[5] Deshaisnes a. a. O., Seite 820.

[6] Bock, *„Liturgische Gewänder“*, II., Seite 282.

[7] Letzterer Ausdruck zum Beispiele im Inventare von S. Victor in Marseille vom Jahre 1358, vgl. Gay I., Seite 372.

zum Teile können wir hier wohl auch an Umgestaltungen des chinesischen Drachenmotives denken.

Sicher aus China stammt jene pferdeähnliche, mit einem Horne versehene Mischgestalt, von der schon oben (Seite 38) die Rede war. Es ist das menschenfreundliche Tier Khî-lîn, das mit Phönix, Schildkröte und Drache das heiligste chinesische Tier ist. Es findet sich zum Beispiel auf einem Seidenstoffe des Berliner Gewerbemuseums mit der Inschrift des Ghaznewiden-Sultâns *Ibrâhîm* (1059—1099); das Tier ist mit den Vorderfüßen kniend dargestellt als Zeichen eines glücklichen Regierungsanfanges.[1]

In dem Stoffe findet sich auch ein stilisiertes chinesisches Zeichen für den Begriff „Staatskleid".

Aus dem Khî-lîn mag sich die Darstellung des europäischen Einhornes entwickelt haben, die dann besonders als Sinnbild der Jungfräulichkeit in der späteren mittelalterlichen Kunst Bedeutung erlangt.

Im Inventare von Saint Pierre in Lille vom Jahre 1397[2] findet sich die Erwähnung:

„Item II vermelles cappes a blanc compas, letres et licorgnes et griffons devens."	*„Desgleichen 2 hochrote Cappae mit weißem Runde, mit Buchstaben, Einhörnern und Greifen vorne."*

Die Verbindung der Buchstaben, die doch wohl orientalische waren, und der Einhörner läßt schließen, daß eben Khî-lîn-Gestalten einfach als Einhörner aufgefaßt wurden. Vielleicht wollte man nur die Khî-lîn-Figuren deuten und daraus entstand erst die christliche Legende.

Der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt, wird im Inventare der Prager Metropolitankirche vom Jahre 1387 erwähnt:[3]

„Item .. nacho .. habens leones aureos et arbores aureas et aves ad modum pelicani nutrientes aviculas aureas in arboribus et dracones cum leonibus pugnantes."	*„Desgleichen .. ein Nacco .. mit goldenen Löwen und goldenen Bäumen und Vögeln in der Art des Pelikan, der seine Jungen säugt (diese gleichfalls golden) und Drachen, die mit Löwen kämpfen."*

Wir dürfen hier wohl schon an italienische Herkunft denken.

---

[1] Vgl. Karabacek, *„Susandschird"*, Seite 144, und Fischbach, *„Ornamente der Gewebe"* (Hanau 1874), Tafel 13 und 15 B, 86 D, auch Tafel 7. Auf letzterer Darstellung ist das Tier geflügelt. Karabacek nimmt an, daß die Flügel eine mißverständliche Darstellung der sonst vorkommenden flammenartigen Umzüngelung des Tieres sind. Doch ist vielleicht auch ein Zusammenhang mit Darstellungen wie auf Tafel 37 a oder 39 c anzunehmen.

[2] Deshaisnes a. a. O., Seite 755.

[3] Bock, *„Liturgische Gewänder"*, III., Seite 173 und 174.

Mit Tauben geschmückte Stoffe dürfen wir aber wohl mit Sicherheit für christlichen Ursprunges halten und zwar mögen sie in früher Zeit vielleicht griechischer, später italienischer Herkunft sein.

Im Inventare von Sankt Paul in London [1] findet sich:

„Item tunica de pallio imperiali florigerata viridi et rubeo cum aviculis rubeis ad modum columbae."	*„Desgleichen eine Tunika von Kaiserstoff, grün und rot geblümt mit kleinen roten Vögeln in der Art von Tauben."*

Es brauchen hier also wohl nicht wirklich Tauben dargestellt gewesen zu sein; sondern die Vögel können in ihrer allgemeinen Stilisierung nur der Gestalt der Tauben sehr nahe gekommen sein. Überhaupt müssen wir wohl annehmen, daß die Deutung der Tiere in den Inventaren oft eine rein subjektive ist.

In Wolfram von Eschenbachs Parzival trägt das heilige Gralsymbol eingewirkte Tauben. [2]

◎ ◎ ◎ ◎

Es sei noch darauf hingewiesen, daß nicht selten Tiere gekrönt vorkommen, etwa Drachen, Pfauen, Antilopen und besonders häufig Hirsche. Und zwar haben alle die Kronen nicht mehr die frühere, einfache Reifenform, die sich noch auf dem Stoffe Gunthers findet, sondern die Gestalt eines Bandes mit zackigem, lilienförmigem Aufsatz, wie sie allenthalben auf sizilischen und süditalischen Darstellungen üblich ist; so schon auf Tafel 96 a. Nebenbei bemerkt, kommen Kronen auch als selbständiges Streumotiv neben anderen vor; man vergleiche Tafel 93 und 114 b und eine spätere Erwähnung in dem Inventare von Notre-Dame in Paris: [3]

„2 vermeils a plumes et petis arbres et couronnes et chiens d'or (don du duc d'Anjou en 1370 .")	*„2 hochrote Stoffe mit Federn, kleinen Bäumen, Kronen und Hunden von Gold (Geschenk des Herzogs von Anjou, 1370)."*

Man beachte die Federn als Streumotiv; sie haben sich, sozusagen, von den sonst dargestellten Vogelgestalten losgelöst. Man sieht sie in anderer Zusammenstellung dann auch auf Tafel 128.

Kronen, Blätter und Vögel finden sich in demselben Inventare bei einer Schenkung von 1387. Ein weißer Nacco mit Pfauenfedern wird im Inventare von Sankt Veit in Prag genannt. [4]

---

[1] Bock, *„Liturgische Gewänder"*, II., Seite 282.

[2] XVI. 176 und 393, vgl. Alb. Ilg, *„Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen"*, Wien 1892.

[3] Gay a. a. O., Seite 581. Das Inventar stammt aus dem Jahre 1416.

[4] Bock, *„Liturgische Gewänder"*, II., Seite 313.

Ein sonderbares, aber mit den angeführten wohl zusammenhängendes Motiv findet sich in der folgenden Erwähnung des Nachlaßverzeichnisses Karls des Kühnen von Burgund. [1]

„Item un drap de Luques d'or sur champ asuré a ouvraige ronds a lions et a chapeaulx a plumes."	*„Desgleichen ein lucchesischer Goldstoff mit runden Werken, Löwen und Federhüten auf blauem Grunde."*

Das sind aber offenbar schon freie italienische Umdeutungen.

Die eigentümliche Erscheinung, daß sich die Kronen, besonders bei Hirschen, oft um den Hals gelegt finden, erklärt sich, wie gesagt, wohl daraus, daß sie nur als reichere Form an die Stelle der früher üblichen Halsbänder getreten sind,; man vergleiche Tafel 107 (und schon Tafel 95).

◎ ◎ ◎ ◎

Zu den eigentümlichen Umgestaltungen dieser Periode gehören auch die Türme und Brunnen, die wir vielfach auf Stoffen finden; sie sind offenbar an die Stelle der früheren Mittelstücke, Altäre oder Palmetten, getreten. Und es scheint, wie gesagt, keineswegs ausgeschlossen, daß auch hier chinesische Anregungen maßgebend waren; man vergleiche Tafel 109, wo man die Entstehung des Brunnenmotives mit der Pflanze aus der alten Palmette noch deutlich erkennt. Die zum Wasser laufenden Tiere erscheinen wie eine novellistische Umgestaltung des noch starren, älteren Motives auf Tafel 88 a und c. Man vergleiche auch Tafel 106 und 105 c. Der stark chinesische Eindruck des letzten Stückes wurde ja schon früher hervorgehoben.

Bereits im Inventare von Sankt Paul in London [2] finden wir auch die Erwähnung:

„Item II offertoria de panno albo cum extremitatibus contextis de serico, bestiis, arboribus, turrilis et avibus."	*„Desgleichen 2 Offertorium-Tüchlein aus weißem Stoffe, die Enden gewebt aus Seide mit Tieren, Bäumen, Türmen und Vögeln."*

oder daselbst: [3]

„ . . . pannus superfrontalis de rubeo cendato cum turribus et leopardis deauratis."	*„ . . . ein Überhang über dem Antependium von rotem Cendal mit goldenen Türmen und Leoparden."*

Die älteren Beispiele mögen noch strengere Formen aufweisen. Später scheint die Ausgestaltung weit naturalistischer zu werden; so heißt es in dem Inventare von Sankt Veit in Prag aus dem Jahre 1387: [4]

[1] Deshaisnes a. a. O., Seite 838.

[2] Bock, „*Liturgische Gewänder*", III., Seite 129.

[3] Bock, „*Liturgische Gewänder*", III., Seite 78.

[4] Bock, „*Liturgische Gewänder*", II., Seite 362.

„Item cappa alba in rubeo cum rosis albis et floribus blancis habentibus turres, quarum turrium quaelibet continet unum canem . . .“	*„Desgleichen eine weiße Kappa, auf dem roten (Besatze) mit weißen Rosen und glänzenden Blumen, die Türme haben, in deren jedem sich ein Hund befindet.“*

Die Burgen werden auch von Löwen bewacht. Burgen *(castella)* und Löwen finden sich zum Beispiel auf einem spanischen Stoffe im päpstlichen Schatzverzeichnisse vom Jahre 1295.[1] Überhaupt scheinen solche Darstellungen im maurischen Spanien besonders beliebt gewesen zu sein, woraus sich das Entstehen des kastilischen Wappens vielleicht zum Teile erklärt.

Als ein seltener vorkommendes Motiv der späteren Zeit sei die Darstellung von Schiffen erwähnt, wie sie zum Beispiele in einem Inventare aus Königsberg[2] angeführt und auf Tafel 133 b zu erkennen sind.

Losgelöst als heraldisches Motiv sehen wir solche Motive besonders häufig in Rautenfeldern; so etwa im Inventare von Angers vom Jahre 1391:[3]

„. . . de baudequino cum lozangiis armorum franciae et angliae.“	*„. . . von Baldachinstoff mit Rauten mit den Wappen von Frankreich und England.“*

Hier hat man also wohl an italienische Erzeugung zu denken; bei Wolle oder Hanf ist auch nordische Herkunft nicht ausgeschlossen.

◎ ◎ ◎ ◎

Menschliche Figuren spielen gegenüber den Tieren und Pflanzen nur eine ganz unbedeutende Rolle; wir finden zum Beispiel Gestalten, die sich aus Bäumen neigen (Tafel 110), wozu wir die Vorbilder schon auf sasanidischen Stoffen (siehe Tafel 40) gefunden haben, und andere Figuren in freierer Verwendung, wie auf Tafel 133 b.[4]

Eine ziemlich späte Vereinigung aller möglichen Motive zeigt Tafel 134 b; die Strahlen sind hier, nebenbei bemerkt, durchaus in naturalistischer Weise zu begründen gesucht.

Die eigentlichen Figurenstoffe, bei denen menschliche Gestalten das Hauptmotiv bilden (Tafel 133 a), gehören naturgemäß weniger der muhammedanischen als der europäischen Entwicklung an; doch mögen sich

[1] Gay a. a. O. I., 580.

[2] Fr. Dittrich in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1890, Seite 235 ff.

[3] A. a. O., Seite 280. Vgl. im Inventare Karls V. von Frankreich zum Beispiele Nr. 1081 und 3586.

[4] Ein Stoff in Danzig, auf dem Frauen mit Netzen und Hasen und andere mit Adlern dargestellt sind, wird von Karabacek, „*Susandschird*“, Seite 149, erklärt.

in Persien die älteren Figurenmotive gleichfalls erhalten haben. Auch tritt, besonders seit den Kreuzzügen, an den Grenzgebieten des Islam unter christlichem Einfluß die Darstellung des Figürlichen wieder stärker hervor;[1] man braucht sich nur an die Schöpfungen der Araber in Spanien zu erinnern.

Wir müssen eben immer im Auge behalten, daß die Beziehungen zwischen Christentum und Islam ja gegenseitige waren, wenn im Formellen der Orient vorderhand auch noch mehr zu geben hatte und anderseits auch geistige Aufnahmsfähigkeit ihm immer weniger eigen war.

Stoffe mit Falkenjägern, von denen schon früher (Seite 92) die Rede war, finden sich noch in späteren Inventaren;[2] es ist wohl kaum zu entscheiden, ob dies ältere Stoffe sind oder Arbeiten der Zeit der Anführung. Doch wäre letzteres ganz wahrscheinlich. Im Jahre 1469 hören wir im Inventare von S. Amé in Douai von einem Stoffe mit verstreuten Bildern des heiligen Georg zu Pferde; diese Darstellung mag sich aus dem alten Reitertypus heraus entwickelt haben.[3]

Im Schatze von Saint-Pierre in Lille wird im Jahre 1397 folgendes Stück erwähnt:[4]

„Item, une cappe de drap d'or semée de saint Michiel."	*„Desgleichen eine Kappa von Goldstoff mit Figuren des heiligen Michael bestreut."*

An eine Stickerei braucht hier wohl nicht gedacht zu werden. Häufiger finden sich Engelgestalten über die Fläche verstreut, so in dem folgenden, im Inventare von Sankt Paul in London beschriebenen Stoffe:[5]

„Item baudequinus oblatus per Regem Edwardum, cum angelis deferentibus animas."	*„Desgleichen ein Baldachinstoff, geschenkt vom König Edward, mit Engeln, die Seelen darbringen."*

Der Ausdruck *„Baldachin"* ist hier wohl schon verallgemeinert, nicht mehr als Herkunftsbezeichnung gebraucht. Ähnlich wird es bei dem folgenden Stücke derselben Quelle der Fall gewesen sein:

„Item baudequynus cum regibus et reginis et aliis ymaginibus continentibus in brachiis parvulum unum vel plures . . ."	*„Desgleichen ein Baldachinstoff mit Königen und Königinnen und anderen Figuren, die in den Armen einen Kleinen (wohl eine Seele) oder auch mehrere halten."*

[1] Karabacek in den Mitteilungen des Österreichischen Museums 1870, Seite 197.

[2] Zum Beispiele im Jahre 1349 und später im Inventare von Amiens. Vgl. Rohault de Fleury, *„La Messe"*, VII., Seite 177, und Gay a. a. O. I., Seite 469 und 574.

[3] Gay a. a. O. I., Seite 570.

[4] Deshaisnes a. a. O., Seite 754.

[5] Bock, *„Liturgische Gewänder"*, III., Seite 172.

Diese „anderen Gestalten“ waren wohl auch, wie in dem obigen Beispiele, Engel, die Seelen gen Himmel emportrugen. Weihrauchfässer schwingende Engel und Engel mit Kelchen, aber schon aus etwas späterer Zeit, sehen wir auf Tafel 207 b. Wir haben hier wohl italienische Arbeiten vor uns.

◎ ◎ ◎ ◎

Bezüglich der Verteilung der Motive über die Fläche des Stoffes sei noch Folgendes hervorgehoben.

Besondere Bedeutung erlangt die ganz freie Verteilung, die symmetrische Doppelranke, die Sechseckgliederung und die diagonale.

Das Zuspitzen der alten Kreisformen und ihr Zurücktreten in der Gesamtgliederung wurde schon früher erwähnt (Seite 117)[1]; so sind Stoffe wie der auf Tafel 97 wohl als Weiterentwicklung solcher wie auf Tafel 94 aufzufassen, nur sind an Stelle der Runde die solcher wie späteren Zeit entsprechenden zugespitzten Formen getreten.

Bei Stücken wie auf Tafel 106 sind die zugespitzten Formen noch freier geworden und laufen oben in Pflanzenwerk aus. Die inneren und äußeren Tiere haben dadurch eine etwas andere Stellung erhalten; besonders auffällig ist das Überschneiden der Hauptlinien durch das eine Tierpaar. Außerdem sind noch die verschiedensten Motive eingeflochten worden.

Sehr zart ist der Naturalismus des Stückes auf Tafel 121, das sich besonders auch in der Bildung des Löwenkopfes von der orientalischen Formensprache schon ziemlich entfernt hat; es spricht nicht dagegen, daß noch arabische Schrift vorhanden ist. Die Herkunft des Motives aus versetzten Kreisen ist noch ziemlich deutlich.

In die Gruppe dieser Stoffe gehört auch der auf Tafel 98, bei dem das Spitzoval allerdings völlig gelöst ist, so daß man auch an das später zu besprechende Sechseckschema denken kann.

Noch naturalistischer ist das Pflanzenwerk des auf Tafel 118 dargestellten Stoffes entwickelt; die Tierdarstellung ist hier auch schon völlig Nebensache geworden. Zugleich wirkt dieser Stoff wie eine Weiterentwicklung des Doppelwellenschemas.

Gerade dieses Schema hat jetzt aber besondere Ausbildung erfahren; man vergleiche Tafel 84 b, 99 und 100 a, b. Bemerkenswert ist auch die feinere Musterung der Wellen.

Auch das Stück auf Tafel 94, das sonst noch mehr vom Alten hat, erklärt sich als Vorstufe dieser Entwicklung; die Vogelleiber bilden wieder die Wellenlinien, das Pflanzenwerk tritt ganz zurück. Bemerkenswert ist,

---

[1] Man vergleiche auch Tafel 89.

daß die Kronen, die wir schon früher erwähnt haben, hier zugleich zur Verbindung der Hauptmotive dienen, eine Verwendungsart, die sich dann durch die ganze italienische Renaissance erhalten hat. Weiter geht der, auch bereits besprochene, Stoff auf Tafel 97 und der auf Tafel 134 d, der auch wieder die zusammenfassenden Kronen zeigt.

Stark verwischt, aber immer noch nachzufühlen, ist das besprochene Schema schon in Stücken wie auf Tafel 110.

Eine sehr freie und naturalistische Weiterentwicklung des Rankenwerkes zeigt Tafel 120.

Besonders weit gehen in dieser Beziehung die Stücke auf Tafel 116 und die bereits besprochenen auf Tafel 114 a, 115 und in gewissem Sinne auf Tafel 118; man beachte auch das Zurücktreten der Tiermotive. Von den Schmetterlingen war bereits die Rede; neben ihnen finden sich noch Überreste des sarazenischen Tierbestandes.

Ein Stoff mit ähnlich naturalistisch entwickeltem Weinrankenwerke findet sich zum Beispiele in der Sammlung Errera[1]; in diesem Falle sind noch Pfauen und Greifen dazwischen verteilt. Die Greifen tragen die Inschrift „*Grifone*“, so daß, wie bei dem Stücke auf Tafel 117 a, an der italienischen Herkunft kein Zweifel sein kann. Häufig finden sich ähnliche Stoffe auf Bildern der Richtung Giotto's; man vergleiche Tafel 130 b.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Sechseckgliederung dürfen wir wohl als eine abstraktere und geometrisch starrere Umgestaltung des symmetrischen Wellenschemas ansehen. Man vergleiche Tafel 83 b.[2]

In voller Ausbildung sehen wir das Schema auf Tafel 107 und 108. Auch hier bieten die Gliederungen, wie bei den Doppelwellen (Tafel 99 und 100 a), Gelegenheit zu feinerer Musterung.

Eine spätere Wandlung des Schemas führt Tafel 128 vor.

◎ ◎ ◎ ◎

Über den einseitigen Rankenzug, den wir zum Beispiele auf Tafel 105 a, 109, 113, 114 c, d, 130 a, b finden und als wahrscheinlich chinesischen Ursprungs bereits erkannt haben, soll später noch eingehender die Rede sein.

---

[1] Im Kataloge Nr. 66.

[2] Vielleicht wurde die Vorliebe für die Sechsecke auch durch ostasiatische Vorbilder gefördert, da in Ostasien das sechseckige Wabenschema von Alters her sehr beliebt war. Vgl. „*L'Art du Japon*“, Tafel XX, Figur 12.

Hier sei nur besonders hervorgehoben, daß die kleinen, diagonal angeordneten und versetzten Streumuster, die durch die ganze Renaissance reichen, schon in solchen Formen, wie auf Tafel 114 b, ihr Vorbild finden. Wenn man das feine Blütenmotiv dieses Stückes mit dem des nebenstehenden (Tafel 114 a) vergleicht, wird man wohl neuerdings zur Annahme chinesischen Einflusses geführt. Auch bei dem Stücke auf Tafel 114 e ist solche Beziehung wohl vorauszusetzen, falls die Arbeit nicht geradezu chinesischer Herkunft ist.

◎ ◎ ◎ ◎

Auf die veränderte Farbengebung der Stoffe dieser Zeit wurde schon früher (Seite 130) hingewiesen und auch schon hervorgehoben, daß auch in dieser Beziehung der chinesische Einfluß sich fördernd geltend gemacht haben mochte.

Die leichteren Farben stimmen, wie gesagt, zu den leichteren Formen, insbesondere das vorherrschende Grün zu dem Naturalismus des Pflanzenwerkes, das in der späteren Zeit ja das Hauptmotiv abgibt.

Doch finden sich natürlich auch andere Farbenstimmungen vor.

Man vergleiche etwa die folgende Erwähnung in dem Schatzverzeichnisse der Kathedrale von Cambray vom Jahre 1359: [1]

„ . . . une cappe de drap de Luckes, vignetées de vermel a paonchiaux d'or . . . "	*„Eine Kappa von lucchesischem Stoffe, rot gerankt, mit kleinen goldenen Pfauen . . . "*

Oder im Verzeichnisse des Nachlasses Philipps des Kühnen von Burgund: [2]

„Item deux autres draps d'or de Luques sur champ vermeil a feuillaiges vers a serpents et griffons d'or."	*„Desgleichen zwei andere lucchesische Goldstoffe auf hochrotem Grunde mit grünen Blättern, sowie Schlangen und Greifen von Gold."*

Aber auch bei solchen Stoffen, etwa mit weinroten Ranken, wie mehrere im Österreichischen Museum erhalten sind, ist die Wirkung des Ganzen eine sehr leichte, fast zierliche.

◎ ◎ ◎ ◎

Im allgemeinen finden sich in den Beschreibungen der Stoffe nicht mehr als drei bis vier Farben angeführt.

---

[1] Deshaisnes a. a. O. Seite 406; daselbst noch ein Beispiel auf derselben Seite weiter oben.

[2] Daselbst, Seite 838.

Bezüglich der Farbenwirkung möchte ich übrigens das eine hervorheben, daß die heute erhaltenen Stoffe natürlich zum großen Teile nicht mehr die ursprünglichen Farben aufweisen; so finden wir zum Beispiele in dem Inventare von Angers [1] eine Kappa, die einmal als blau, in späterer Zeit als violett und zuletzt als grau angeführt wird. [2]

Eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit in der Farbenwirkung ist das Verstreuen kleiner Goldpartien über die Fläche, das wir übrigens schon auf Tafel 53 bemerkt haben. Besonders häufig kommen Tiere mit goldenen Füssen oder Köpfen oder besonders Vögel mit goldenen Schnäbeln und Krallen vor.

Man vergleiche auch die auf Seite 147 wiedergegebene Anführung eines lucchesischen Stoffes in dem Inventare von Sankt Peter in Rom, aus der man zugleich erkennt, daß diese Eigentümlichkeit schon beim Beginne der oberitalienischen Weberei ausgebildet vorlag.

Ähnliche Erwähnungen kommen noch weit bis in das 15. Jahrhundert sehr häufig vor; [3] auch findet sich im Inventare von Angers ein Stück, auf dem Vögel goldene Köpfe und schwarze Augen haben. [4]

Es werden aber zum Beispiele auch goldene Löwen mit blauen Köpfen erwähnt, [5] sowie andere Tiere mit weißen Köpfen und Füßen. [6]

Die Verteilung solcher goldener oder farbiger Flecke ist jedenfalls aus einem rein künstlerischen Bedürfnisse hervorgegangen; man wollte die Fläche beleben, bereichern und in gewissem Sinne auch farbig auflösen, wie es formell geschah. Demselben Zwecke dienen auch die früher schon eingehender besprochenen Kronen.

◎ ◎ ◎ ◎

In technischer Beziehung wäre hervorzuheben, daß die Stoffe meist mit verschiedenfarbigen Ketten, also „aufgeschweift“ durchgeführt sind. Auch das Gold geht gewöhnlich durch die ganze Breite hindurch; doch gab es im 14. Jahrhundert auch schon wirklich broschierte Stoffe.

[1] A. a. O. 1885, Seite 307.

[2] Bezüglich der Farben in Beschreibungen sei erwähnt, daß *„pers“* offenbar (persisch-) Blau bezeichnet. (Vgl. Labarte, a. a. O., Seite 388, Anmerkung 1.) *„Ynde“*, *„yndée“* ist wohl (indisches) Ultramarinblau. — *„Graigne“ (granum)* ist ein Farbstoff (Scharlachbeere). Vgl. Labarte a. a. O., Seite 388, Anmerkung 2. — *„Escarlate“* ist, nebenbei bemerkt, keine Farbenbezeichnung, sondern der Name eines Leinengewebes.

[3] Vgl. Rohault de Fleury, *„La Messe“* VII., 104, VIII., 188, Tafel DCXV; ferner Revue de l'art chrétien 1884, Seite 275, 281, 282.

[4] A. a. O. 1885, Seite 178.

[5] Vgl. Gay I., Seite 587 zum Jahre 1361.

[6] Im Inventare von Sant'Antonio in Padua 1385. Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder“*, II., Seite 315.

Das italienische *„Broccato“ (Brokat),* auch *„broccame“,* bedeutet jedenfalls ursprünglich ein broschiertes Gewebe.[1]

Wir haben schon (Tafel 4b, d) gesehen, daß bereits im späten Altertume broschiert wurde. Ob die Technik ununterbrochen dauerte oder wieder neu erweckt werden mußte, ist heute kaum zu entscheiden. Jedenfalls hat sie im späteren Mittelalter wieder größere Bedeutung erlangt.

Es sei bemerkt, daß die Stoffe dieser Zeit im allgemeinen leicht und daher auch leicht beweglich sind. Die kirchlichen Gewänder, meist sehr weit geschnitten, sind auf Faltenwurf berechnet; dazu passen dann sehr wohl die verhältnismäßig kleinen und zerstreut wirkenden Musterungen.

Allerdings kommen hie und da auch schon früher sehr schwere Stoffe vor, so wird im Inventare von Sankt Martin in Mainz[2] von einer mit goldenen Monden und Sternen geschmückten Kasel gesprochen, die sich nicht falten ließ und so schwer war, daß sie überhaupt nur ein sehr starker Mann tragen konnte; man bediente sich ihrer deshalb auch immer nur während eines Teiles der gottesdienstlichen Handlung.

◎ ◎ ◎ ◎

Nachdem im Vorhergehenden immer wieder auf italienische, insbesondere oberitalienische (lucchesische), Stoffe hingewiesen werden mußte, soll nun auch ein Blick auf die äußere Entwicklung der oberitalienischen Weberei geworfen werden.

Wir haben schon früher hervorgehoben, daß das Vordringen der Tataren die Verbindung des Orients mit Europa keineswegs unterbrach, sondern eher förderte; ebensowenig litt der Levantehandel durch die Eroberungen der Türken am Ende des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Im Gegenteile wird hiedurch Innerasien, und dadurch auch wieder Ostasien, dem Mittelmeerverkehre in erhöhtem Maße erschlossen. Besonders das siegreiche Vordringen der osmanischen Türken in der letzten Zeit des Sultans Orchan († 1359) und in den ersten Jahren Murad's I. wurde in dieser Beziehung bedeutungsvoll.

Die Italiener setzen sich im Oriente immer mehr fest.

Altoluogo, das wohl mit Ephesus identisch ist,[3] wurde nach der Türkeneroberung Hauptstapelplatz für Waren aus der damaligen Tatarei,

---

[1] Vgl. zum Beispiele die Erwähnung im Inventare von Angers a. a. O. 1885, Seite 303. Schenkung Robini. Das Wort wird jedoch offenbar schon in alter Zeit sehr häufig mißbraucht.

[2] Gay a. a. O. I., Seite 344.

[3] Heyd a. a. O. Seite 590.

Türkei und aus Innerasien.[1] Später sehen wir in Brussa und Smyrna Maulbeerzucht und Seidenindustrie, die aber wohl schon in ältere Zeit zurückreichen.

Man könnte vielleicht zweifeln, ob die im Jahre 1241 in französischen Rechnungen genannten „Purpur- und Goldstoffe aus Genua"[2] oder die im Jahre 1295 im Schatzverzeichnisse von Sankt Peter erwähnten „Stoffe aus Venedig"[3] wirklich an den betreffenden Orten hergestellt oder dort bloß verhandelt wurden.

Doch ist in Venedig schon im Jahre 1248 von Erzeugern von Purpurstoffen und Cendal die Rede.[4]

Früher wird sogar noch die Herstellung von Cendal in Mailand erwähnt;[5] bei der Spärlichkeit der Berichte mag dies aber Zufall sein. An sich ist es natürlich wahrscheinlicher, daß die Seidenindustrie in oder wenigstens nahe den großen Seehandelsplätzen begann.

Besonders wichtig scheint jedenfalls Lucca zu sein. Die Erwähnungen lucchesischer Stoffe finden sich in den alten Inventaren am allerhäufigsten.

Schon in dem Schatzverzeichnisse von Sankt Peter in Rom vom Jahre 1295 ist folgender Stoff aus Lucca beschrieben:[6]

---

[1] Die Bezeichnungen *„de Turquie"* finden sich wie *„tartaire"* bei Stoffen in mittelalterlichen Inventaren häufig. Vgl. Gay a. a. O., I., Seite 83 und 585, und Deshaisnes a. a. O., Seite 63 und 133. Manche *„türkische Stoffe"* mögen auch nur über die Türkei gekommen, nicht dort erzeugt sein. Vgl. Seite 99, Anm. 4, und 98, Anm. 10.

[2] Gay, a. a. O. I., Seite 580.

[3] Daselbst, I., 586.

[4] Vgl. Francisque-Michel a. a. O., I., Seite 87, Anmerkung 1. — Bezüglich der venezianischen Seidenweberei siehe auch *„Die venezianische Seidenindustrie und ihre Organisation bis zum Ausgang des Mittelalters"* von Romolo Grafen Broglio d'Ajano (Stuttgart 1873). Darnach förderten vom 11.—13. Jahrhunderte Venedig und Genua hauptsächlich die Seidenindustrie in ihren östlichen Niederlassungen (a. a. O., Seite 7), so im venezianischen Viertel von Tyrus; von Konstantinopel war schon die Rede (oben Seite 102). Im 13. Jahrhunderte hat die Seidenindustrie aber auch in Venedig selbst schon eine gewisse Bedeutung erlangt (a. a. O., Seite 25 ff.). Und zwar war sie in Venedig ebenso wie in Florenz und Lucca oder wie die Tucherzeugung von Pisa ursprünglich Hausindustrie. Auch bei Lyon war das, nebenbei bemerkt, der Fall. — Erst mit der eintretenden Differenzierung der Erzeugung und der zunehmenden Raschheit des Modewechsels in der letzten Zeit des Mittelalters erstarkte der zunftmäßige Betrieb. Wenn Graf d'Ajano (a. a. O., Seite 4) aber meint: „Nach dem 15. Jahrhundert war die Blütezeit der Seidenindustrie in Venedig vorüber", so kann sich das nur auf die Arbeitseinteilung und die Erwerbsverhältnisse, nicht aber auf die Bedeutung der Erzeugnisse selbst beziehen; denn sie nimmt im 16. und noch teilweise im 17. Jahrhunderte jedenfalls eher zu als ab.

[5] Francisque-Michel a. a. O. Seite 88, Anmerkung 3, und Seite 336.

[6] Gay a. a. O. I., Seite 550.

„Unam diasprum Lucanum indicum ad aves rubeas in rotis cum capitibus et pedibus in aurum . . .“ *„Ein blauer Diasper aus Lucca mit roten Vögeln, die goldene Köpfe und Füße haben, in Kreisen . . .“*

1307 und 1317 ist in französischen Rechnungen schon wiederholt von reicheren lucchesischen Stoffen die Rede.[1]

Es wird auch berichtet,[2] daß lucchesische Seidenweber im Anfange des 14. Jahrhundertes, als das Soldatenregiment des Castruccio degli Antelminelli (1316 bis 1328) Handel und Wandel in der Stadt unsicher machten, ihre Heimat verließen und ihr Gewerbe nach Venedig, Florenz, Mailand und Bologna übertrugen. Jedenfalls muß also damals die Luccheser Seidenweberei schon Bedeutung gehabt haben, und wenn auch nicht die Gründung, so mag die Vervollkommnung der Erzeugung in den anderen Städten auf dieses Ereignis zurückgehen.

Im allgemeinen kann wohl das 13. Jahrhundert als die Zeit des Beginnes der norditalienischen Seidenweberei angesehen werden.

Ich glaube, daß die Gründung und das Emporkommen der Seidenweberei in Lucca insbesondere mit dem Aufblühen des Pisaner Handels zusammenhängt, der das Rohmateriale beschaffte. Wir sehen ja überall, daß die Stickerei mit Seide dem Verweben des Materiales und das Verweben der Seide wieder der Seidenzucht selbst vorangeht; so war es in Vorderasien, in Byzanz, in Sizilien und, wie wir noch sehen werden, auch in Frankreich und im übrigen Europa der Fall. Die Seidenweberei entwickelt sich zunächst immer dort, wo sich aus verschiedenen Gründen ein weitumfassender Handel schon entwickelt hat, sodaß infolge der regelmäßigen Verbindung mit seidenerzeugenden Ländern das Rohmaterial billig und in großer Menge beschafft und anderseits für die fertige Ware auch leicht ein Absatzgebiet erschlossen werden kann.

So ging später die Seide die Rhône über Avignon nach Lyon hinauf und dann das fertige Produkt auf den Wasser- und Landwegen weiter. So war es in Venedig und Genua der Fall, und so kann Lucca in gewissem Sinne als Fabriksviertel des nahen Pisa angesehen werden. Florenz, das schon früh eine große Tuchindustrie hatte, kam in Bezug auf kunstvollere Stoffe erst später als Nebenbuhler Luccas an die Reihe und erlangte dann hohe Bedeutung; allerdings brauchen wir die Worte Benedetto Dei's, daß Florenz mehr Seidenstoffe, Gold- und Silberbrokate verfertige als Venedig, Genua und Lucca zusammen, wohl nicht wörtlich zu nehmen.[3]

◎ ◎ ◎ ◎

[1] Daselbst, I., Seite 550 und 581.
[2] Vgl. Muratori, *„Rer. ital. scriptores“, t. XI. col.* 1320.
[3] Vgl. Francisque-Michel, I., Seite 90—91.

Nach den Untersuchungen Heyds[1] bezogen die Genuesen Ende des 13. Jahrhunderts ihr Seidenrohmaterial aus der persischen Provinz Ghilan; noch Anfang des 15. Jahrhunderts holten sie und die Venezianer Seide aus Schamachi (Schemacha, Provinz Schirwan), also aus den südlichen und südwestlichen Ländern am Kaspischen Meere. Von allen islamitischen Ländern lieferte Tabaristan (der alte Name für die Provinz Masanderan) das meiste Material. Aber auch Sogdiana und das übrige Persien waren in dieser Beziehung wichtig. Jedenfalls verwandte man in Italien auch syrische Seide *(seta soriana)* und solche aus türkischen Gebieten *(seta turci* oder *turchia)*, dann griechische *(seta di Romania)*, sowie georgische Seide. Aus China selbst kam, wohl wegen der großen Entfernung und da sich die Erzeugung der zwischenliegenden Länder bedeutend gehoben hatte, in dieser Zeit weniger unverwebtes Material als früher.

Jedenfalls dauerte es aber Jahrhunderte, bis Italien selbst genügend Seidenmaterial erzeugte, um nur dem Bedarfe seiner eigenen Weberei zu entsprechen. Später übertraf Italien allerdings durch lange Zeit alle Länder (vielleicht mit Ausnahme Ostasiens) durch die Menge, die ursprüngliche Güte und besonders die gute Zubereitung der Seide.[2]

Daß sich Lucca, von den süditalienischen Städten abgesehen, am frühesten entwickelte, kann nicht verwundern, da eben auch Pisa durch einige Zeit die anderen Handelsorte überflügelt hatte und auch künstlerisch am regsamsten war. Von Pisa ist ja eigentlich die moderne italienische Kunst ausgegangen. Aber, wie wiederholt hervorgehoben, wir dürfen nicht vergessen, daß Pisa immer mit dem halb griechischen Süditalien und auch mit Griechenland selbst in Verbindung stand.

Wie wir bereits sehen konnten, war es für die Entwicklung der oberitalienischen Weberei eben besonders wichtig, daß sie einerseits über Süditalien mit der älteren griechisch-sarazenisch und der sich dort im griechischen Sinne fortentwickelnden Kunst Verbindung erhielt, anderseits aber auch durch den weiteren Orienthandel die von Ostasien beeinflußte spätsarazenische Kunst in sich aufnahm. Hie und da mag auch ein originalchinesisches Kunstwerk in den Westen des Mittelmeergebietes gelangt sein und seine Wirkung in dem neu erwachten Italien mag dann eine größere gewesen sein als im Oriente selbst.

---

[1] A. a. O. II., Seite 649.

[2] In Bologna soll schon 1272 eine eigene Seidenhaspel erfunden worden sein. 1367 wurden daselbst vom Stadtrate Wasserwerke zur Reinigung des Seidenfadens angelegt. Vgl. Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 87, 88.

Wie früh die lucchesische Weberei Bedeutung erlangt haben muß, sehen wir daraus, daß schon 1336 eine Genossenschaft der in Paris lebenden lucchesischen Kaufleute angeführt wird.[1]

Solche Erwähnungen lucchesischer Kaufhäuser in Frankreich, Burgund und anderen Ländern gehen dann noch das ganze 14. und 15. Jahrhundert hindurch; so werden 1381 lucchesische Stoffhändler in den Rechnungen des Herzogs von Flandern[2] genannt, 1412 hören wir in einer Rechnung des Hofes von Burgund von einem „*marchand de Lucqes*" in Paris, 1416 in derselben Quelle von einem „*marchand de Lucques*" in Brügge, ebenso auch in den Jahren 1432 und 1433. Aus den Anführungen geht auch zweifellos hervor, daß dieser lucchesische Handel vor allem kostbare Stoffe betraf.[3] Außer Lucchesen werden auch häufig Florentiner, Genuesen, Venetianer und Mailänder erwähnt.[4]

Italienische Händler finden wir im 14. Jahrhundert überhaupt schon zahlreich im Norden, so im Jahre 1393 Genueser Händler für Alabaster und Hautelisse in Paris und einen Florentiner Stoffhändler in Avignon, der wie die früher genannten mit dem Herzoge von Burgund in Verbindung tritt.[5]

◎ ◎ ◎ ◎

Es ergibt sich nun die Frage, welche der bisher besprochenen Stoffe italienischer, welche orientalischer Herkunft sind.

Bei vielen Stücken wird es wohl überhaupt nicht möglich sein, zu einem endgiltigen Ergebnisse zu gelangen, da die Italiener eben offenbar von der Nachahmung der sarazenischen Arbeiten ausgegangen sind.

Wir wiesen schon oben (Seite 109) darauf hin, daß aus der wirklichen oder scheinbaren Richtigkeit oder Unrichtigkeit der arabischen Inschriften keine Sicherheit zu gewinnen ist. Abgesehen von allem anderen, können auch in echt sarazenischen Geweben die Schriften durch die Schwierigkeiten der Webetechnik entstellt und umgekehrt wieder in italienischen Arbeiten richtige Vorbilder sehr gut wiedergegeben sein.

Manchmal kann allerdings der Umstand, daß italienische Inschriften angebracht sind, entscheiden; zum Beispiele bei dem Stücke auf Tafel 117 a.

---

[1] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 27.

[2] Deshaisnes a. a. O., Seite 580.

[3] Francisque-Michel a. a. O., II., Seite 203 und 217.

[4] Zahlreiche Anführungen südlicher (orientalischer und italienischer) Stoffe und italienischer Händler in niederländischen Urkunden vom 13.—16. Jahrhundert bringt Jan Kalf in seinen „*Bijdrage totgeschiedenis der middeleeuwsche Kunstweverij in Nederland*" in dem „Verlag von het St. Bernulphusgilde over 1900" (Utrecht 1901) Seite 24 ff. Leider wurde diese verdienstliche Arbeit dem Verfasser erst unmittelbar vor Schluß des Werkes bekannt.

[5] Deshaines a. a. O., Seite 709.

Das Wort *Paone (Pfau)* neben dem dargestellten Tier wirkt beinahe komisch, wenn man es nicht als bloße Raumfüllung gewohnter Art auffaßt. Das Vorbild der Schrift mag hier sogar direkt oder indirekt ein chinesisches sein.

Die Aufschriften *Paone* und *Felice* (*fenice,* Phönix) finden sich auf der Kasel des heiligen Dominicus zu Saint Sernin in Toulouse. [1]

Auch ist natürlich die Entscheidung bei den rein christlichen Figurenstoffen, auf die schon oben (Seite 140) hingewiesen wurde, nicht schwierig. Doch gehören sie großenteils wohl erst der späteren Zeit der von uns besprochenen Periode an. So finden wir in dem Inventare von Notre-Dame in Paris vom Jahre 1416 [2] einen ganzen Stoff mit Darstellungen der Verkündigung bedeckt und als „lucchesisch" bezeichnet *(„ . . . drap de Luques ouvré à ymages de l'Annonciation Notre-Dame").*

◎ ◎ ◎ ◎

Wie weit sich die frühen italienischen Ranken- und Figurenstoffe aber im allgemeinen von den sarazenischen entfernen, ist heute außerordentlich schwer zu entscheiden.

Bisher schrieb man wohl mit zu großer Sicherheit fast alle Stoffe der Art, wie auf Tafel 99, Italien zu.

Der Stoff auf Tafel 100a und mehrere ähnliche im Kaiser Friedrichsmuseum zu Berlin stammen aber aus ägyptischen Gräbern und es liegt gar kein Grund vor, anzunehmen, daß sie nicht im Orient selbst hergestellt worden wären. Der Stoff auf Tafel 99, der allerdings eine etwas weitere Entwicklung zeigt, wird sich, wenn er italienisch ist, jedenfalls sehr genau an ein orientalisches Vorbild anschließen; denn es ist im ganzen kein Motiv zu finden, das sich in ähnlicher Form an sicher orientalischen Arbeiten nicht nachweisen ließe.

Es scheint dem Verfasser daher auf Selbsttäuschung zu beruhen, wenn man heute, bei Ermanglung äußerer Kennzeichen, auch für offenbar frühe Typen eine genaue Scheidung zwischen sarazenischen und frühitalienischen Arbeiten vornehmen will.

Eine Scheidung ist um so schwieriger, wenn man erkannt hat, daß selbst der gewöhnlich für italienisch gehaltene Naturalismus unter ostasiatischem Einflusse auch in sarazenischen Stoffen bis zu einem gewissen Grade zur Geltung gelangt ist. Wir brauchen uns nur der großen Umwand-

---

[1] Vgl. Artur Martin in den Mélanges d'archéologie 1851, Seite 260, Tafel 36, 37, wo *felice* aber irrtümlicherweise als *pelicano* (Pelikan) erklärt wird.

[2] Gay a. a. O. I., Seite 581.

lung der spätmittelalterlichen orientalischen Keramik, von der später (Seite 217) noch die Rede sein soll, zu erinnern; diese Umwandlung hat sicher schon frühe Vorstufen.

Vielleicht darf man aber annehmen, daß Stoffe, wie die auf Tafel 105 a, 106, 109 und 110, die äußerste Grenze dessen darstellen, was die sarazenische Kunst von dem Naturalismus Ostasiens wirklich verarbeiten konnte. Chinesische Vorbilder, wie sie den Stoffen auf Tafel 115 bis 119 zugrunde lagen, mochten im Oriente wohl nur in Indien, und, in etwas anderer Art, in Persien dauernden Nachhall finden.

Die Grenzen des sarazenischen Naturalismus werden wir später, bei Besprechung des Granatapfelmusters, noch klarer erkennen. Jedenfalls scheint das Italien der Proto-Renaissance und besonders der Zeit Giotto's zur Aufnahme des Naturalismus schon weit reifer zu sein, als es der sarazenische Orient je wurde.

Stoffe mit so lebendig zusammengestellten Motiven, wie sie etwa Tafel 119 zeigt, dürfen wohl als unbedingt italienisch gelten, sind aber auch schon ziemlich spät.

Mit den Stücken auf Tafel 116 oder 118 vergleiche man folgende Beschreibung des Schatzinventares von St. Peter zu Rom vom Jahre 1361:

„Una planeta de dyaspero de opere Lucano, laborato ad vites, pampanes et uvas de serico blavo in campo rubeo“.

„Eine Planeta (Kasel) von lucchesischem Diasper, gearbeitet mit Reben, Ranken und Trauben von blauer Seide auf rotem Grunde“.

Jedenfalls haben wir nach den außerordentlich häufigen Erwähnungen italienischer Stoffe in Urkunden vom 14. Jahrhunderte ab das Recht, anzunehmen, daß ein großer Teil der kostbaren Stoffe des europäischen Handels in dieser Zeit bereits aus Italien kam. [1]

◎ ◎ ◎ ◎

Rein italienisch ist wohl auch eine Gruppe kleingemusterter Stoffe, die ganz den strengen und manchmal schon etwas klassizistisch anmutenden Charakter des italienischen Trecento zeigen.

Stoffe wie der nach Orcagna auf Tafel 126 a dargestellte oder die verwandte Musterung eines italienischen Freskos in Saint-Martial zu Avignon

---

[1] Man vergleiche die Worte Karabacek's (*„Susandschird“* S. 4): *„Frei von sklavischer Abhängigkeit, gaben sie* (die lucchesischen, florentinischen und venezianischen Stoffe des Mittelalters) *an geistreicher Mannigfaltigkeit der Formen den orientalischen Mustervorlagen wenig nach; ja sie vermochten sogar, mit denselben . . . auf asiatischem Boden erfolgreich zu konkurrieren . . . .“*

aus den vierziger Jahren des 14. Jahrhundertes[1] (Tafel 124 g) zeigen wohl noch Spuren von sarazenischer Herkunft; aber es scheint die Herkunft über das halb sarazenische, halb griechische Süditalien zu sein. Reicher gemustert ist noch das Stück auf Tafel 122.

Hiermit im Zusammenhange wären wohl auch die Stoffmuster auf Tafel 126 b und c zu nennen, von denen das zweite schon als Vorstufe späterer Renaissancemuster angesehen werden kann.

Tafel 131 b zeigt ein von ganz ähnlichem Geiste erfülltes Rosettenstreumuster und ein anderes, bei dem sich zwischen den Rosetten noch Vögel als reines Streumotiv vorfinden.

Als naturalistisches, im Sinne gotischer Kunst weitergebildetes Rosettenmuster kann das auf Tafel 124 a gelten; die Arbeit stammt jedenfalls aus der Mitte des 14. Jahrhundertes.[2] Strengere Rosetten erhalten sich daneben aber auch später noch, z. B. auf dem Bodenbelage auf Tafel 133 a.

Eine eigentümliche Ausgestaltung des Streumusters sehen wir auch auf Tafel 132 a auf dem Untergewande, während das Obergewand älterer Überlieferung folgt und wohl gestickt zu denken ist.

Aus derselben Zeit stammt die Darstellung auf Tafel 158, bei der sich das Streumuster schon in einer Form anmeldet, die dann der ganzen Renaissance eigen bleibt; der zarte Naturalismus, wie er sich in den Ährenbündeln zeigt, ist sogar nur diesem frisch keimenden Frühlinge italienischer Renaissance eigen. Mit dem Hauptmotive vergleiche man auch die verstreuten Blumenzweige zwischen den Zickzackformen auf Tafel 123 und die verwandten, zum Teile aber weiter entwickelten Muster auf Tafel 127 a; für die letzteren werden Vorbilder wohl höchstens in Stickerei vorhanden gewesen sein. Vielleicht ist der Künstler aber auch schon weiter gegangen als selbst der Sticker der Zeit.

◎ ◎ ◎ ◎

Die erwähnten kleingemusterten Stoffe sind auch die eigentlichen Kleiderstoffe der frühen und mittleren Gotik; denn die im Vorhergehenden besprochenen Prachtstoffe waren wohl hauptsächlich dem kirchlichen und höchstens dem fürstlichen Gebrauche vorbehalten.

Die Abbildungen auf Tafel 124 b bis e zeigen, daß die nordische Gotik auch früher schon kleine Streumuster liebte; auch vergleiche man noch

---

[1] Das Fresko ist von Matteo Giovanni aus Viterbo ausgeführt; eine Rechnung aus dem Jahre 1346 ist erhalten. Vgl. P. Gelis-Didot und H. Laffillée, a. a. O. (Doppelkreuz, c).

[2] Die Kapelle wurde 1341 vollendet. Vgl. P. Gélis-Didot und H. Laffillée a. a. O. (Trompete, Nr. 2). Ein ganz entsprechendes Muster findet sich bei Richard Borrmann, „*Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*“ (Berlin s. a.), Tafel 35.

einmal Tafel 125, wo sich für die Kleidungen auch nur die freieren und kleineren unter den üblichen Mustern verwendet finden.

Der Zusammenhang der Kleidermuster in den Runkelsteiner Fresken (Tafel 127 b) aus dem Ende des 14. Jahrhunderts mit den oben besprochenen italienischen Stoffen ist wohl nicht zu verkennen.

Das im späteren Mittelalter übliche Flammen- und Zungenmuster geht, wie gesagt, wohl auch auf das ostasiatische Strahlenmotiv zurück. [1]

◎ ◎ ◎ ◎

Wenn es in der ersten Zeit der italienischen Weberei noch schwer ist, die sarazenischen und italienischen Gewebe klar auseinanderzuhalten, so ist es später mindestens ebenso schwer, die verschiedenen italienischen Orte nach der Eigenart ihrer Erzeugnisse zu trennen.

Am meisten ist, wie gesagt, in den alten Inventaren immer von lucchesischen Stoffen die Rede; doch finden wir zum Beispiel 1352 im Inventar von St. George du Puy in Velay [2] mehrere venezianische Stoffe *(panni di Venescia)* näher beschrieben: einer zeigt Figuren und Adler, ein anderer Figuren, die Lilien, ein dritter Kreise mit Figuren, die zwei Hähne in den Händen halten.

In dem Inventare von Angers wird 1391 auch wieder ein Florentiner und 1406 ein Genueser Stoff namentlich angeführt. [3]

Nach diesen und vereinzelten anderen Angaben in den alten Quellen ist es aber nicht möglich, die Stoffe ihren Erzeugungsorten entsprechend zu scheiden. Allerdings hat man dies vielfach versucht; ich glaube aber, daß wir auf solche Feinheiten wohl verzichten müssen.

Man hielt es zumeist von vorneherein für wahrscheinlich, daß die zarteren, freier verteilten Stoffe aus Lucca kämen, die mit größerem, orientalisch anmutendem Linienflusse, wie wir ihn später noch kennen lernen werden, aus Venedig, die prunkvollsten aus Genua. Manche wollten auch Stoffe mit religiösen Darstellungen besonders für Siena, leicht gegliederte für Florenz als kennzeichnend annehmen.

So weit diese Merkmale aber überhaupt zutreffen, geschieht es nur deshalb, weil zu verschiedenen Zeiten verschiedene Musterungen besonders üblich waren, und weil die einzelnen Orte eben zu verschiedenen Zeiten Bedeutung in der Weberei hatten und daher natürlich die Stoff-

---

[1] Eine Erwähnung im Inventare von Angers, a. a. O. (Revue de l'art chrétien, 1885), Seite 302, aus dem Jahre 1421. — Das zungenartige Flammenmuster ist besonders auch in Persien üblich. Vgl. Seite 126, Anmerkung 1.

[2] Gay a. a. O. I., Seite 586, 587.

[3] L. de Farcy, Revue de l'art chrétien 1885, Seite 299 und 174.

arten besonders häufig lieferten, die in ihrer Blütezeit am beliebtesten waren.

Es fehlt uns heute aber jedes Mittel, die Erzeugnisse der verschiedenen italienischen Orte zu ein und derselben Zeit zu scheiden. Es ist auch anzunehmen, daß schon in den alten Inventaren mancher Stoff unter falscher Herkunftsbezeichnung vorkommt. Der Ausdruck „lucchesischer Stoff“ mochte allmählich ebenso zu einer allgemeinen Bezeichnung für einen gewissen Stofftypus geworden sein, wie etwa der Ausdruck „Baldachin“ oder „Damast“. Und anscheinend meinte man unter „lucchesischen Stoffen“ die leichteren, hauptsächlich in Grün mit Gold und einigen Farbenflecken ausgeführten Stoffe, wie wir sie etwa auf Tafel 106 und 112 gesehen haben.

◎ ◎ ◎ ◎

Eine der eigentümlichsten Erscheinungen der Textilgeschichte — aus ihrem Verlaufe aber sehr wohl erklärlich — ist der Umstand, daß es keinen eigentlich früh- oder mittelgotischen Stoff gibt.

Es kommt das daher, daß die Länder, in denen die Gotik sich vor allem entwickelt hat und zur Entfaltung gelangte, in Bezug auf kostbarere Stoffe auf die Einfuhr aus dem Süden angewiesen waren. Und Italien hat eben nie die wirkliche Gotik mitgemacht; Alles, was wir in Italien seit dem 12. Jahrhundert an künstlerischer Bewegung bemerken, kann vielmehr als Vorbereitung der Renaissance, als etwa der Gotik aufgefaßt werden. Diese war für Italien nur eine Episode.

Über den Norden soll aber erst später (Seite 174) gesprochen werden.

Hier sei nur erwähnt, daß solchen Darstellungen wie etwa auf Tafel 96b in Wirklichkeit wohl keine Webereien entsprachen; es ist da nur in der Malerei ein nordisch-gotisches Motiv an die Stelle einer üblichen südländischen getreten; in Stickerei mögen solche Arbeiten, wie wir sehen werden, allerdings ausgeführt worden sein.[1]

Ob wir bei dem Hintergrundmuster auf Tafel 129 an einen französischen, allenfalls niederländischen Stoff als Muster zu denken haben, muß mindestens als fraglich gelten; es kann das französische Wort, das wohl

---

[1] Begreiflich ist es, daß man sich im Norden häufiger als im Süden mit Nachahmungen der kostbaren Gewebe behelfen mußte; sie wurden hauptsächlich durch Modeldruck hergestellt; es sind mehrere Stücke der Art erhalten (und in jüngster Zeit offenbar sehr viele gefälscht worden). Hier sei eine Erwähnung in den Registern des Besitzes der weißen Brüder in Wien vom 25. September 1421 hervorgehoben (K. Uhlirz, „*Archiv der Stadt Wien*“ in den Jahrbüchern des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI/2 Nr. 13550): „*Item una cappa de panno lineo cum animalibus albis impressis*“ („*Desgleichen eine Leinenkappa mit aufgedruckten, weißen Tieren*“).

einen Wahlspruch vertritt, erst in dieser Grabplatte an Stelle anderer Schrift getreten oder ein wirklich mit französischer Schrift versehener Stoff auch in Italien auf nordische Bestellung gearbeitet worden sein.

Doch mögen einfachere Stoffe dieser Art, wie sie sich häufig auf nordischen Bildern, vor allem der rheinischen Schule, dargestellt finden und in minderen Materialien auch ausgeführt erhalten haben, tatsächlich nordischer Erzeugung sein.

Wir werden auch erkennen, daß sich solche Muster im Norden offenbar länger erhalten als im Süden.

Fünfter Abschnitt: Das Granatapfelmuster.

Wir haben uns oben bemüht, die Auflösung und naturalistische Umgestaltung der älteren Muster im 13. und 14. Jahrhundert zu zeigen, und haben dabei erkannt, daß dieser Vorgang bis zu einem gewissen Grade schon in den sarazenischen Ländern — anscheinend unter dem Einflusse Ostasiens — erfolgt ist.

Doch haben sich im Oriente auch immer die abstrakteren und strengeren Formen erhalten und es macht den Eindruck, als träten sie im Laufe des 14. oder wenigstens 15. Jahrhundertes wieder stärker hervor.

Wir dürfen hier allerdings nicht vergessen, daß die Italiener und übrigen Europäer aus der fremden Kunst immer einseitig nur das genommen haben, was ihrem Geiste entsprach, und daß sie nach einer Wandlung ihres eigenen Geschmackes aus dem Vielerlei orientalischer Kunst auch wieder anderes bevorzugen konnten, was eben ihrem inzwischen selbst gewandelten Geschmacke am meisten entgegenkam.

So mögen in den europäischen Spiegelbildern die Wandlungen der orientalischen Kunst größer erscheinen, als sie tatsächlich waren. Daß sie aber auch in Wirklichkeit erfolgt sind, wurde, auch bezüglich des ostasiatischen Einflusses, wohl genügend bewiesen und zeigt sich auch bei der Betrachtung der späteren orientalischen Schöpfungen.

Keineswegs unwahrscheinlich ist aber, daß wir nach den europäischen Leistungen die naturalistische Bewegung des sarazenischen Orientes im allgemeinen überschätzen.

Am meisten scheinen, wie gesagt, ostasiatische Einflüsse in Persien wirksam geblieben zu sein und dann bei jenen Völkern, die unter osmanisch-türkischer Herrschaft standen; aber im allgemeinen kann wohl niemand verkennen, daß die heutige orientalische Kunst, mit Ausnahme der genannten, in vieler Beziehung der alten byzantinisch-orientalischen Auffassung näher steht als der zuletzt geschilderten sarazenischen.

Vielleicht spricht nichts so sehr für das Vorhandensein eines fremden — chinesischen — Einflusses in der letzt besprochenen Periode, als daß der Orient allmählich wieder mehr sich selbst gleicht, wie er seit Alters gewesen, daß er gewissermaßen sich wiederfindet.

Trotz des Reizes, den die Arbeiten der besprochenen Zeit auf uns ausüben, kann doch nicht geleugnet werden, daß sie etwas Kleinliches und oft Unmotiviertes an sich haben. Solange man nur darnach strebte, den Zwang der alten Kreiseinteilung und der starren Symmetrie zu überwinden, bemerkte man das nicht und freute sich der fortschreitenden Befreiung. Als man auf diesem Wege aber fast das Letzte erreicht hatte, mußte sich die Erkenntnis einstellen, daß man doch sehr einseitig geworden war und auch manches geopfert hatte.

Den Musterungen fehlte die Einfachheit und Größe. Diese mußte wieder erlangt werden.

Man konnte die gesuchte Einfachheit und Größe, die Monumentalität auf zwei Wegen wieder erreichen: entweder man stellte die, zeitweise wohl zurückgedrängten, aber gewiß nie verlorenen, abstrakteren Muster wieder in den Vordergrund, oder man bildete die naturalistisch gewordenen Gestaltungen, besonders des Ranken- und Blumenwerkes, wieder in einfachere und abstraktere Formen zurück.

In Wirklichkeit scheint man beide Möglichkeiten versucht und oft beide an ein und demselben Stücke zur Durchführung gebracht zu haben.

Aber auf keinen Fall konnte die Zwischenzeit einfach weggeleugnet werden und wirkungslos bleiben.

Man hatte inzwischen einerseits größeren Reichtum und freieren Zug, anderseits organischeres Wachsen des Pflanzensystems als Wirkung des Naturalismus kennen gelernt.

Es treten nun die großen, strenger stilisierten, aus der Palmette entwickelten Musterungen wieder mehr in den Vordergrund, wie wir sie in eigentümlicher Entwicklung zum Beispiele auf Tafel 131 a sehen.

Es sei hier noch einmal auf die wichtigsten Entwicklungsstufen der Ranken und Palmetten verwiesen; sie werden uns durch den Vergleich der Tafeln 8g, 9d, 16, 60, 71, b, c, 100, 116, 118 und 135a besonders anschaulich gemacht. Man vergleiche auch sowohl die von einander getrennten, als auch die durch Ranken verbundenen Palmettenmotive auf Tafel 135 b, dann die versetzten Motive mit den eigentümlichen Ausläufern auf Tafel 135 e und, des Wellenschemas wegen, Tafel 135 c. Lehrreich ist auch der Vergleich mit einem weit späteren orientalischen Motiv auf Tafel 135 d, das uns als Beispiel für die außerordentlich lange Dauer der Formen im Orient, vielleicht aber auch der fortschreitenden „Rückorientalisierung" dienen kann.

Auch möge man sich die Entwicklung der Mittelstücke des Rankenwerkes außer durch die oben angeführten Beispiele auf Tafel 7 c, 9 e, 16, 23, 31 d, 70 a, b und 81 wieder in Erinnerung bringen.

◎ ◎ ◎ ◎

Da es sich hier nicht um eine Geschichte der orientalischen, sondern der europäischen Textilkunst handelt, soll zunächst versucht werden, klar zu machen, was sich an Stoffen der zu besprechenden Art im späteren Mittelalter in Europa vorfindet; es wird dabei wieder am vorteilhaftesten sein, sich an die Beschreibungen älterer Inventare anzuschließen.

Wenn in alten Quellen[1] einfach von Stoffen *„mit Pinienäpfeln“ (à pomme de pin, cum pomis pini)* die Rede ist, so kann man wohl an verstreute Pinienäpfel denken, wie sie sich aus Mustern gleich denen auf Tafel 13 d und 60 (rechts), auch 81 b und 31 d, entwickelt haben.[2]

Bemerkenswert ist, daß fast bei allen frühen Erwähnungen von Pinienapfelmustern, so insbesondere auch in dem Nachlaßverzeichnisse Karls V. von Frankreich, hervorgehoben wird, daß die Stoffe orientalischer, „überseeischer“, Herkunft sind. So heißt es auch im Inventare der Kathedrale zu Amiens vom Jahre 1419:[3]

„aurifrisia de Brouste larga et operata cum pinibus.“	*„Goldbesatz aus Brussa, breit und mit Pinienäpfeln gearbeitet.“*

1361 findet sich allerdings auch ein lucchesischer Stoff angeführt mit verstreuten Vögeln, Hirschen und „gewissen Pinienformen“, die wieder goldene Blumen umschließen *(ad flores aureos in quibusdam pineis insertos)*;[4] durch diese Erwähnung werden jedoch mehr Stoffe in der Art wie der auf Tafel 120 in Erinnerung gebracht. Die „gewisse Pinienform“ soll wohl nur ein Spitzoval bedeuten.

◎ ◎ ◎ ◎

Schon auf der früher besprochenen Tafel 109 sahen wir ein blatt- und ein granatapfelartiges Motiv nebeneinander auftreten; sehr häufig sind die beiden Motive aber auch ineinander verarbeitet. Ihre enge Verbindung erklärt sich schon daraus, daß sie beide derselben Wurzel entstammen; sie haben sich beide aus der antiken Palmette herausentwickelt.

Auf Tafel 146 kann man an dem unteren Teile des Behanges und an mehreren Stücken des oberen Überfalles die Entstehung der Blattform aus der Palmette noch recht deutlich erkennen. Das Ineinanderschieben verschiedener Palmetten-, Blatt- oder Fruchtformen, oder das Einschieben weiter entwickelter in strenger stilisierte geht schon auf die spätantike, insbesondere auf die sarazenische Kunstübung zurück, für die wir diese

---

[1] Vgl. im Nachlaßinventar Karls V. von Frankreich, Nr. 1105, 3573, und das Inventar von Angers, Zeitschrift für christliche Kunst, 1884, Seite 80.

[2] Man könnte des Gegensatzes wegen auch die ganz naturalistische, dem klassischen Empfinden nahestehende, Fruchtform auf Tafel 6 c zum Vergleiche heranziehen.

[3] Gay a. a. O. I., Seite 230/1.

[4] Im Schatze von St. Peter, Gay a. a. O. Seite 550.

Eigentümlichkeit als besonders kennzeichnend erkannt haben. Man vergleiche Tafel 81 und die Blattform auf der eben besprochenen Tafel 109.

Nun wird aber alles etwas naturalistischer erfaßt; es entsteht die Blatt- und die Pinien-(Granatapfel-)Form. Dieser Naturalismus ist es eben, was als Endergebnis des ostasiatischen Naturalismus bleibt; sonst wäre als Nachwirkung von dieser Seite her hauptsächlich auf die Entwicklung und Ausbildung der einseitigen (der nicht-symmetrischen) und der diagonalen Ranken hinzuweisen.[1]

Zum *„Pinienapfel“* ist die Palmette wohl hauptsächlich durch die dekorative, doppelte Diagonalstreifung geworden, die man schon auf Tafel 31 d findet. Allmählich geht die naturalistische Umgestaltung aber weiter; aus den durch doppelte Diagonalstreifung gebildeten Rauten werden kleine Kreise, und die ganze Form wandelt sich damit in die des geplatzten Granatapfels um. Auch zu solcher Fortentwicklung gab es immer schon Ansätze in der Antike, in der bei naturalistischer Formung allerdings die Weintraube häufiger vorkommt, da sie sich naturgemäßer in das Rankenwerk einfügt. Man vergleiche etwa Tafel 16c.

Auf der, 1423 datierten, Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano (Tafel 142a) sehen wir den Granatapfel bereits vollkommen entwickelt, aber noch als Streumuster, also in dem Schema, das wir etwa auf Tafel 60 (rechts) treffen; bezeichnenderweise findet sich daneben auch noch Rosetten- und kleines Rankenornament, wie auf Tafel 131b.

Man erinnere sich hier, daß wir auf Stoffen auch wirkliche Äpfel, Früchte unseres Apfelbaumes, als Muster gefunden haben, so auf Tafel 127; doch erklärt sich ihr Vorkommen gerade aus dem Naturalismus der früheren Periode, dem die neue wieder strengere Stilisierung gegenüberstellt.

Der Name bleibt in den europäischen Quellen noch lange *„Pinienapfel“* oder bloß *„Apfel“*, wenn es sich anscheinend auch schon um Granatäpfel handelt.

Bei den orientalischen, insbesondere persischen, Stoffen und dann bei deren europäischen Nachahmungen tritt an Stelle der inneren Palmette bisweilen auch die Nelke, wie bei dem einen Stücke des Überfalles auf Tafel 146.

◎ ◎ ◎ ◎

---

[1] Bemerkenswert ist übrigens, daß die Blattform, wie auch auf Tafel 146, sich vielfach den fünfgespaltenen gotischen Rosen sehr nähert; ganz ähnliche Formen finden wir aber schon auf spätrömischen Mosaiken, zum Beispiele aus Utica, jetzt im Louvre. Dies beweist aber wohl nur, daß solche Formen der Stilisierung einem mäßigen Naturalismus immer sehr nahe liegen.

Eine ganz andere Art von Mittelstücken des Rankenwerkes findet sich in Nr. 3901 des erwähnten Nachlaßverzeichnisses Karls V. beschrieben; es handelt sich hier offenbar um symmetrisches Rankenwerk, das in dieser Zeit als bezeichnendes *„Damaszener-Muster“* zu gelten scheint:

„Item, ung autre chapperon de satanin blanc . . . brodé à euvre de Damas, et en chascun euvre a ung pot de margeolaine semé de perles“.

„Desgleichen ein anderer Rock von weißem Satanin . . . gestickt mit Damasker-Mustern, und in jedem Muster ein Topf mit Meiran, bestreut mit Perlen.“

In den Rechnungen der Herzoge von Burgund aus dem Jahre 1416 ist auch von einem roten, goldbroschierten Satin die Rede *„à ouvrage de pos de majorlaine“ (mit Muster von Meiran-Töpfen),* ein Stück, das von einem lucchesischen Händler gekauft wurde. [1]

Dieses Motiv scheint also keineswegs so selten gewesen zu sein. Der Wechsel des Motivs im Mittelstücke des Musters ist aber erst in der Renaissance endgiltig durchgeführt worden.

Man ist versucht, schon an einen solchen Stoff, wie den auf Tafel 215, zu denken, wo einerseits eine Blumenvase, anderseits sehr zartes Pflanzenwerk erscheint; doch wird dieses Beispiel jedenfalls jünger sein (vgl. Seite 218). Immerhin werden solche Stoffe Vorläufer gehabt haben.

Wir müssen uns auch erinnern, daß schon in der späten Antike (Tafel 8 g) Vasen als Mittelstücke vorkommen; die Fortdauer der Motive wird etwa durch das unter byzantinischem Einfluß entstandene Apsismosaik von San Clemente in Rom (Tafel 59 b) bewiesen, auf dem neben Palmetten auch Blumenkörbe und Vasen zu finden sind. Man vergleiche auch Tafel 93.

◎ ◎ ◎ ◎

Sehr bezeichnend für die vollendete Granatapfelmusterung ist das Zurücktreten, beinahe Verschwinden der Tiermotive; doch konnten wir dies schon früher (Seite 119) bemerken. Immerhin ist das Tiermotiv nie völlig verloren gegangen und erhält sich, wenn auch beschränkt, noch durch die ganze Renaissance- und Barockzeit. (Vgl. Tafel 219 und 274.)

Das Zurücktreten des Tiermotivs hängt jedenfalls mit einer Verfeinerung des Geschmackes und dem Streben nach größerem Naturalismus zusammen. Tiere erscheinen zarterer Empfindung leicht brutal und, wenn man sie naturalistisch bildet, in der Fläche widersinnig; am ehesten verträgt man noch Vögel, die ja immer leichter erscheinen; vgl. Tafel 138.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] Francisque-Michel, a. a. O. II, Seite 220.

Die Pinien-(Granat-)Äpfel können, wie bereits erwähnt, als reines Streumuster, wie etwa auf Tafel 143 a und 144 a, vorkommen oder in Streifen und Rautengliederungen; man vergleiche die folgenden Stellen im Nachlaßverzeichnisse Karls V. von Frankreich:

3316. „Drap de soye d'oultremer royé du long à plusieurs royes, et a un pom d'or parmy au long des royes . . .“

„. . . überseeischer Seidenstoff längsgestreift mit mehreren Streifen und einem Goldapfel dazwischen längs den Streifen.“ [1]

3362. „Item, sept pièces de drap d'or d'oultremer sur champ noir, à lozanges de soye noir, et dedans les dictes lozanges à pommettes et rozectes d'or.“

„Desgleichen sieben Stück überseeischer Goldstoff auf schwarzem Grunde, mit Rauten in schwarzer Seide, und in diesen Rauten mit Äpfeln und Rosetten von Gold.“

Ein Vorbild hiezu bietet ja schon Tafel 70 b.

Noch verstreut, aber anscheinend mit größerem Blattmuster vermischt, ist das Motiv in folgendem Stücke des Nachlaßverzeichnisses Karls V.

„Item, troys pièces de draps blancs en manière de soyerie, ouvrées à fueillettes argentées, sur champ semé de pommectes d'or, à lettres de Sarrazins, bleu, dedens.“

„Desgleichen drei Stück weiße seidenartige Stoffe, gearbeitet mit silbernen Blättern, auf dem Grunde mit Goldäpfeln bestreut, mit sarazenischen Buchstaben von blauer Farbe drinnen.“

Besonders wichtig ist aber folgende Erwähnung:

3319. „Item, deux pièces de draps de soye très fin, d'oultremer, blanc, ouvrez à grans feuillages et à pommes de pin ou mylieu, et sont ployez de travers, ouvrez à deux euvres.“

„Desgleichen zwei Stück sehr feiner, weißer Seidenstoff, überseeisch, gearbeitet mit großem Blattwerke und Pinienäpfeln in der Mitte und sie sind quer zusammengelegt, gearbeitet in zwei „Werken.“ [2]

---

[1] In gewissem Sinne wäre hier Tafel 151 c zu vergleichen.

[2] *„Euvre“* bedeutet häufig Rapport, Abteilung, Motiv, so z. B. im Nachlaß Karls V.:

Nr. 3905. „Item ung autre chapperon de satanin vert . . . brodé de broderie enlévée de rosiers et chasteigniers, et en chascune euvre a une perle de compte.“

„Desgleichen ein Überrock von grünem Satanin . . . gestickt in erhabener Stickerei mit Rosen und Kastanien, und in jedem „Werke“ hat es eine Zahlperle.“

Vielleicht ist hier aber auch an zweierlei technische Behandlung gedacht. (Vgl. S. 167 und 168.) — Man vergleiche auch die folgende Beschreibung im Schatzverzeichnisse von St. Peter zu Rom, vom Jahre 1361 (Gay a. a. O., I., Seite 581):

„. . . de panno serico nigro de opere lucano ad pignias cum ramusculis et frondibus in giro“.

„(ein Pluviale) . . . von schwarzem, lucchesischem Seidenstoffe mit Pinien, die von Zweigen und Blättern umgeben werden“.

Doch hat man hier vielleicht an eine zartere Musterung in der früheren Art zu denken.

Man erhält nach dieser Beschreibung den Eindruck, daß ein Muster mit zwei wechselnden Rapporten etwa wie auf Tafel 215 vorlag.

Die äußere Blattlinie, die in gewissem Sinne als Ausstrahlung des inneren Palmetten-, Pinien- oder Granatapfel-Motives aufgefaßt werden kann, tritt zugleich an die Stelle der früher üblichen Kreise, Vierpässe und ähnlichen Formen. Die Grundlage bietet immer noch die auf Tafel 16 f wiedergegebene Palmettenform.

Man darf wohl annehmen, daß Ausdrücke wie *grand ouvrage, gros ouvrage (großes Werk, großes Muster)* zum Beispiel im Inventare des Herzogs von Berry vom Jahre 1416: [1]

„Un autre drap de siège de dras de Lucques de gros ouvrage . . .“

„Ein anderes Tuch für einen Sitz von Lucchesischem Stoff mit großem Werke . . .“

wenigstens um das Jahr 1400, gewöhnlich schon die reichere Form mit Pinien-(Granat-)Äpfeln zwischen Doppelranken bezeichnen.

An den Mantelmusterungen eines Engels auf dem, 1432 vollendeten, „Genter Altare“ der Brüder Van Eyck (Tafel 151 a) erkennt man wieder deutlich, daß das uns geläufige Granatapfelmuster sich erst allmählich durch Vereinfachung aus dem reicheren und naturalistischeren Ornament herausentwickelt hat. Die Granatäpfel selbst kommen auch hier nur als Nebenmuster vor, wie etwa auf Tafel 109. Die Stoffe des Genter Altars stehen überhaupt noch auf dem älteren Standpunkte; der Stoff hinter dem Throne Christi zeigt verstreute Pelikane, Schriftbänder und Weinlaub. Der orgelspielende Engel (Tafel 151 c) trägt ein Gewand mit breiten, geometrisch gemusterten Streifen und Blattwerk, das in seiner Massigkeit schon auf das Granatapfelmuster hindeutet.

Zu bemerken ist übrigens, daß aus den etwas kleinlichen naturalistischen Musterungen mit symmetrischen Ranken auch ein größeres, zentrales Blattmuster entsteht, ohne daß dabei der Granatapfel als Mittelstück eintritt. Wir sehen das zum Beispiel auf der, um 1440 entstandenen, Kreuzabnahme Rogiers van der Weyden in Madrid. Das große, mit zwei Stengeln aus den Ranken zusammenwachsende Blattmotiv erscheint wie eine unmittelbare Fortentwicklung des Pinienmotivs in dem Manuskripte für Kaiser Nikephoros Botaniates und zugleich als Vorläufer etlicher Renaissanceformen. Man vergleiche hier auch noch einmal das Stück auf Tafel 151 c.

Neben der Hauptstraße mögen so noch mehrere Nebenwege einherlaufen, auf denen man zu einem späteren Ziele gelangen konnte, ohne sozu-

---

[1] Gay a. a. O., Seite I., 581.

sagen den dazwischen liegenden Hauptruhepunkt zu erreichen und wieder verlassen zu müssen.

Dieser Ruhepunkt war aber das entfaltete Granatapfelmuster.

Bei dem Stücke auf Tafel 153 d hat das Mittelstück die Form von Pfauenfedern angenommen; es entspricht dies wohl mehr dem Charakter der vorhergehenden naturalistischen Periode.[1]

Als Fortführung des früheren Typus kann etwa noch das Stück auf Tafel 158 a gelten und 159, das trotz der französischen Inschrift wohl italienisch ist.

Neben zentralen Anordnungen finden sich aber auch schon früh einseitige und Diagonalranken mit Granatäpfeln vor; man vergleiche hier wieder Tafel 109, auf der Granatapfel und Palmettenblatt noch wenig organisch aus diagonalen, bandartigen Gliederungen herauswachsen.

Wichtig in dieser Beziehung sind auch die bereits besprochenen Muster auf Tafel 105 a, 113 und 114 c, die man sich noch einmal vor Augen führen möge.

Weiter vorgeschritten im sarazenischen Sinne sind die Musterungen auf Tafel 153 a und 149 a, mit denen man die spätere orientalische Entwicklung auf Tafel 149 b vergleiche.

Im Jahre 1404 werden im Nachlaßverzeichnisse Philipps des Kühnen von Burgund[2] folgende Stücke erwähnt:

„Item, une longue houppelande de veluau cramoisy figuré a longues tiges en manières de longues fueilles de chesnes et rozetes . . .“	*„Desgleichen eine lange Hupplande (faltiger Überrock) von karminrotem Samte gemustert mit langen Stämmen in der Art von langen Eichenblättern und Rosetten.“*

und

„Item, une longue houppelande de satin vermeil figuré à arbressaulx de veluaul cramoisy.“	*„Desgleichen eine lange Huppland von gelbrotem Satin gemustert mit Baumwerk von karminrotem Samte.“*

Zur ersteren Anführung vergleiche man Tafel 153 c und f, sowie 152 b, zur zweiten etwa 152 c, 153 a, b und e, sowie 150, 151 b und 152 a.

Wir lernen aus diesen Beschreibungen sowohl die einseitige Anordnung, als die Großzügigkeit der, allerdings nur in beschränktem Sinne, naturalistischen Musterung kennen.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] Nicht unwahrscheinlich ist hier auch eine schwache Nachwirkung ostasiatischen Einflusses.

[2] Deshaisnes a. a. O., Seite 848 und 849.

Bemerkenswert ist, daß mit der Entwicklung der großen Musterungen, im Gegensatze zu den leichteren Stoffen der früheren Periode, die schwereren Webearten, insbesondere die Samte, immer mehr Bedeutung erlangen und technisch immer reicher und voller ausgebildet werden. Man will eben nicht nur formell, sondern auch rein stofflich kräftiger wirken; vor allem bietet da der Samt mit seinem Wechsel von Flor und glatten Flächen die Möglichkeiten des Reliefs und starker Tonunterschiede.

Als Vorläufer der eigentlichen Samte haben wir schon in später Antike (Tafel 22) Noppengewebe gesehen; wir haben auch bemerkt, daß solche Stoffe bereits gemustert waren.

Ein samtartiges Gewebe soll schon im Jahre 1050 in einer arabischen Quelle als *„geschorener Chazz“* erwähnt sein. [1]

„Chazz“ im allgemeinen wird als ein schweres Gewebe erklärt, das gewöhnlich im Winter getragen wurde. Es ist wohl ein Noppengewebe, wie sie sich unter den angeführten ägyptischen Funden erhalten haben. Der Ausdruck „geschorener“ Chazz bezöge sich dann eben auf ein geschnittenes Noppengewebe und spräche wieder dafür, daß die ungeschnittene Art die ältere ist. [2]

Daß Gold und Silber auch später nur flachverwebt oder genoppt *(„or frisé“, „argent frisé“)* vorkommen, ist wohl selbstverständlich, da der Glanz des Metalls nur so ausgenützt werden kann und beim Schneiden der, doch meist gesponnene, Metallfaden sich aufrollte.

Es sei hier nebenbei bemerkt, daß man, um ruhige breite Goldmassen zu erhalten, das Gold anscheinend bisweilen im fertigen Gewebe breitschlug. [3] Es ist dies das in Urkunden häufig genannte *„aurum battutum“*, *„or battu“* (geschlagenes Gold); auch findet sich der Ausdruck *„battu en or“*, etwa zu übersetzen: „geschlagen in den Goldpartien“. Allerdings war dies nur bei dem Häutchengolde (cyprischen Golde) tunlich, das wir in der früheren Zeit ja als das übliche anzunehmen haben. [4] In einem späteren Falle (im Jahre 1405) wird diese Goldart besonders genannt; es handelt sich hier auch schon um eine Verbindung von flachverwebtem Golde mit Samt, wodurch das Stück für uns noch besonders bemerkenswert wird: [5]

---

[1] Bei Makrîzî, vgl. Karabacek, *„Susandschird“*, Seite 32, 81 und 181.

[2] Francisque-Milhel (a. a. O. I. S. 71) und Bock (Liturg. Gew. I. S. 99) erwähnen ein Stück Samt in einem Manuskripte des 12. (angeblich 10.) Jahrhundertes. — Stoffeinlagen, besonders zum Schutze der Bilder, sind in allen Handschriften nicht selten.

[3] Vgl. Francisque-Michel a. a. O., I., Seite 370.

[4] Bock, *„Liturgische Gewänder“*, II., Seite 316.

[5] Gay, a. a. O., I., Seite 321; spätere Erwähnungen (daselbst Seite 575) vom Jahre 1504 betreffen anscheinend ausschließlich ältere Stücke. In späterer Zeit, da das Häutchengold

„Une très noble chappe de drap de veloux, batue à or de Chippre, ouvré en manière de branche d'arbres flories . . .“	*„Eine sehr vornehme Kappa aus Samt, mit cyprischem Golde geschlagen, gearbeitet in der Art blumiger Baumzweige . . .“*

Die eigentlichen (aufgeschnittenen) Samte scheinen aber bis in das 14. Jahrhundert hinein ungemustert zu sein.[1]

1327 wird in den Rechnungen Edwards III. ein königliches Gewand aus grünem Goldsamt *(de panno velvetti viridis ad aurum)* erwähnt,[2] dessen Musterung aber noch ganz einfach gewesen sein mag; vielleicht mit Streifen oder kleinen Goldkreisen.

Samte mit gewebten Goldstreifen finden sich zum Beispiele im Inventare von Sant' Antonio in Padua 1385.[3]

Aber schon 1363 sehen wir im Besitze des Herzogs der Normandie:[4]

„deux veluiaux verdes, ouvrez à arbre d'or.“	*„Zwei grüne Samte, gearbeitet mit Goldbäumen.“*

„Ouvrer“ ohne weiteren Zusatz wird gewöhnlich nur von Formen gebraucht, die in Weberei, nicht in Stickerei ausgeführt sind, so daß wir hier wohl an gemusterten Samt zu denken haben.

In dem Verzeichnisse des Nachlasses der Margarete von Flandern aus dem Jahre 1405 findet sich folgende Stelle:[5]

„Item une chappe de velours cramoisy a fleurs de lis et branches de pommes de pin d'or et de perles.“	*„Desgleichen eine Kappa von karminrotem Samt mit Lilien und Pinienäpfeln von Gold und Perlen.“*

Wir haben hier vielleicht an ein Streumuster zu denken, gemischt aus Lilien und Stämmen mit Pinien (Granatäpfeln): die Perlen können nachträglich zur Erhöhung der Wirkung aufgesetzt sein. Doch ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß die ganze Musterung gestickt war.

Aus den Rechnungen des Herzogs von Burgund vom Jahre 1412 wären hier folgende Anführungen hervorzuheben:[6]

---

nicht mehr gebräuchlich war, wendete man in gleicher Absicht häufiger Goldlamellen an. — Nebenbei bemerkt, findet sich hie und da auch breitgeschlagenes, mit weichem Lahn, statt mit vergoldetem Häutchen gesponnenes Gold an alten Stoffen.

[1] Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder“* I., Seite 98 ff. und Seite 106.

[2] Gay a. a. O. I., Seite 573.

[3] Bock, *„Liturgische Gewänder“*, II., Seite 315. Samt mit Goldkreisen, die aber vielleicht aufgesetzt sind, findet sich in einer Rechnung für den Herzog von Burgund 1385. Vgl. Deshaisnes, a. a. O., Seite 614.

[4] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 203.

[5] Deshaisnes a. a. O., Seite 898.

[6] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 203.

„... pour la rendue et delivrance de V pièce de veluiau noir figuré, broché d'or“ ...

„... Für die Ablieferung von fünf Stück figuriertem, schwarzem Samte mit Gold broschiert.“

und daselbst die Zahlung an einen lucchesischen Händler in Paris:

„... pour deux pieches et demie de veluiau noir figuré de grans fueillages, dont les dits fueillages sont my parties de veluyau cramoisy et de vert, et de petites fleurettes blanches parmi brochées d'or.“

„... für zwei und einhalb Stück schwarzen, figurierten Samt mit großem Blattwerk, dessen Blätter zur Hälfte von rotem und (zur Hälfte von) grünem Samt sind, und mit kleinen weißen, goldbroschierten Blumen dazwischen.“

Es scheint sich hier um ein versetztes Muster zu handeln, in dem große und kleine Partien abwechselten.

Weiter werden in demselben Jahre (1416) von einem Lucchesischen Kaufmanne, *„marchand de Lucques,“* erworben:

„une longue (houppelande) de velueau bleu figuré et brochié d'or, une a mijambe de velueau vermeil cramoisy figuré et broché à grans feulles d'or, une autre à mijambe de velueau violet cramoisy, figuré et brochié d'or à grans feulles d'or et à pommes.“

„eine lange (Hupplande) von blauem, goldbroschiertem Samte, eine andere bis zum halben Bein reichende von karminrotem, figuriertem und mit großem Blattwerke von Gold broschiertem Samte, und eine andere bis zum halben Bein reichende von violett-rotem Samte, figuriert und broschiert mit großem, goldenem Blattwerke und (Pinien- oder Granat-) Äpfeln.“

Hier sehen wir den Typus also schon sehr weit vorgeschritten.

Es ist jedenfalls auffallend, daß fast alle Erwähnungen reicherer Samte das große Blatt- oder Baummuster betreffen.

Allerdings kommt hie und da auch in anderer Weise gemusterter Samt vor, so im Inventare der Kathedrale zu Cambray von Jahre 1461:[1]

„Une casure de drap de velours vert semée de miroirs à 2 personnages ...“

„Eine Kasel von grünem Samt, besät mit Spiegeln zu je 2 Personen.“

Man könnte im ersten Augenblicke an ein persisches Figurengewebe denken; doch ist es möglich, daß die Kreise — um solche handelt es sich wohl — nicht selbst samtartig gewebt, sondern auf den Samt aufgesetzt waren.

[1] Vgl. Gay a. a. O. I., Seite 344.

Das Verbinden glatter Linien mit dem Flor, wie wir es auf Tafel 140, 141, 159 und sonst bemerken, , liegt in der Samttechnik ja sehr nahe und findet gewissermaßen ein Vorbild in den „ziselierten“ Geweben, die wir als Grundstoffe, etwa des ungarischen oder deutschen Krönungsmantels (Tafel 71 b), gesehen haben. [1]

Im Anfange des 15. Jahrhundertes ist entschieden aber auch schon verschiedene Florhöhe auf ein und demselben Samtstücke durchgeführt worden; man erreicht dies bekanntlich dadurch, daß man zum Bilden der Noppen, aus denen dann der Flor geschnitten wird, Metallstäbe verschiedener Stärke verwendet.

In den letzterwähnten Rechnungen heißt es zum Beispiele auch:

„ung drap de velueau sur velueau noir, brochié d'or.“	*„ein Stoff, Samt auf Samt, schwarz mit Gold broschiert.“*

Das Muster wurde also teilweise durch höheren Flor gebildet, wie wir das auf Tafel 150 sehen.

Das Stück wurde übrigens schon 1416 von einem lucchesischen Kaufmanne in Brügge gekauft.

Später [2] hören wir öfter von *„drap . . a hault et bas poil, brochié . . d'or“ (Stoff mit hohem und niederem Flor, goldbroschiert)* oder *„veloux velouté, broché d'or“ (Samt auf Samt, goldbroschiert);* 1464 wird dann ein *„velours tiers poil (Sammt mit drei Floren)* erwähnt. [3]

Das italienische *„altobasso“* (hoch-niedrig, verschieden hoch)[4] und *„riccio sopra riccio“* (kraus auf kraus) bedeutet wohl gleichfalls verschieden hohen, geschnittenen oder ungeschnittenen Samt.

Im Jahre 1483 wird im Besitze der Herzoge von Savoyen eine Kasel aus sehr reichem Stoffe erwähnt: [5]

„Casula una de velluto viridi figurato, contexta magnis figuris auri in quibus fuit aurum super aurum et vellutum super vellutum.“	*„Eine Kasel von grünem figuriertem Samte, gewebt mit großen goldenen Figuren, in denen Gold auf Gold und Samt auf Samt ist.“*

---

[1] Über *„velours ciselés“*, die im 16. Jahrhunderte auch *„damas velouté“* genannt werden, siehe Gay a. a. O., Seite 536 (Samarkand), und Karabacek, *„Susandschird“*, Seite 90.

[2] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 208 und Seite 205, Anmerkung 9.

[3] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 208, Anmerkung 8. — Dem letzteren Ausdrucke entsprechend ist wohl das spanische *„terciopelo“* gebildet, das dann Samt überhaupt bedeutet.

[4] Francisque-Michel a. a. O., II., Seite 301, 302. — Spanisch *„altibaxo“*; zum Beispiele übernimmt 1555 Alonso de Herrera im Auftrage Karls V. unter vielen, früher dem Herrscher von Tunis gehörigen, Gegenständen: Nr. 68 *„otra pieza de carmesi altibaxo“* (desgleichen Nr. 78), Jahrbuch . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses XII/2, Nr. 8435.

[5] Gay a. a. O. I., Seite 344.

Der Ausdruck Gold auf Gold wird uns klarer, wenn wir die folgende Beschreibung aus dem Jahre 1487 hören:[1]

„... drap d'or, or sur or frizé, à l'euvre de Damas pour faire une jacquette longue ...“	*„... Goldstoff, Gold über Gold, genoppt,*[2] *mit Mustern in Damaskusart, für eine lange Jacke ...“*

Es ist hier offenbar glattes und genopptes Gold nebeneinander zur Anwendung gelangt.

Natürlich sind aber nicht alle Stoffe mit dem Pinien- oder Granatapfelmuster in Samt ausgeführt, sondern viele auch in Damastart oder glatt broschiert, wie die auf den Tafeln 137, 139, 149a oder 156 dargestellten.

Doch hängt, wie gesagt, das Streben nach Formenkraft mit dem nach stofflicher Wucht ganz augenscheinlich zusammen. Und jedenfalls hat man beim Durchsehen der Inventare auch den Eindruck, daß der Reichtum der Stoffe im Laufe des 14. Jahrhunderts immer zunimmt.

◎ ◎ ◎ ◎

Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß ein großer Teil der Granatapfelstoffe orientalischer Herkunft ist, daß ein anderer jedoch schon in alten Urkunden als italienisch bezeichnet wird.

Auch bei dieser Stoffart wird es aber schwer, oft sogar unmöglich sein, Orientalisches und Italienisches zu trennen. Vor allem darf man wohl bei Venedig eine engere Anlehnung an den Orient voraussetzen.

Die Übergänge sind jedenfalls ganz allmähliche; die Tendenz zur Wandlung scheint im Oriente wie in Italien vorhanden zu sein. Die Beeinflussung ist daher wohl schon von Anfang an eine gegenseitige.

Besonders stark ist der orientalische Eindruck bei den Stücken auf Tafel 136, 139, dann bei 141, 154 und 155.

Bezeichnend ist auch, daß auf älteren italienischen Bildern die dargestellten Orientalen immer besonders reiche Granatapfelmuster tragen.

Auch der König auf Benozzo Gozzoli's Anbetung der Könige im Palazzo Riccardi zu Florenz (um 1460 entstanden) soll ja wohl orientalischen Prunk zeigen (Tafel 145).

Andere Wandlungen des Typus sehen wir auf den Tafeln 143 b, 144 b, 142 b. Man vergleiche auch Tafel 137; der hier zwischen den Rankenstämmen emporsprießende Granatapfel ist immer größer geworden und

---

[1] Gay a. a. O. I., Seite 537.

[2] Man darf wohl so lesen und nicht *„Gold über Goldnoppen“*, obgleich auch dies nicht ganz ausgeschlossen wäre. Es könnte sich zum Beispiele im Muster glattes, im Grunde genopptes Gold finden. Wahrscheinlich stellte der Inventarisierende zunächst aber nur die zweifache Art das Goldes fest, dann bemerkte er erst, daß eine Art genoppt sei.

hat allmählich die Vögel und Strahlen verdrängt. Die Tiere, die auch auf Tafel 138 noch erscheinen, werden später durch krauses Blattwerk ersetzt.

Die zuletzt genannten Stücke sind wohl italienische Weiterbildungen des älteren Typus.

Die Ornamente mit krausem Blattwerke werden auch wohl der italienischen Entwicklung allein angehören; denn die Formen entsprechen durchaus denen der späten italienischen Gotik, wie wir sie zum Beispiel an den Krabben der Fassade von San Marco in Venedig bemerken oder an dem Rahmenwerk auf Tafel 131 a und auf Tafel 157b.

Der, 1448 datierte, Mantel Kaiser Friedrichs III., bei dem wohl kein Grund vorliegt, eine verschiedene Entstehungszeit der einzelnen Teile anzunehmen, zeigt das Granatapfelmuster in der Blattumrandung schon sehr reich gestaltet; auch finden wir bereits die gewundenen Blätter an Stelle der früher üblichen Tiere. Wir erkennen übrigens auch, wie nahe das untere Streumuster, das besonders stark an die vorhergehende Zeit erinnert (vgl. Tafel 158 b), dem oberen Granatapfelmuster noch steht; denn auch dieses wirkt in der Hauptsache noch als Streumuster.

◎ ◎ ◎ ◎

Der große einseitige Zug, wie wir ihn auf Tafel 151 b in reicher Entfaltung sehen, scheint erst im dritten Viertel des 15. Jahrhundertes zu größerer Bedeutung gelangt zu sein. Er hat sich unter der Einwirkung der späten Gotik in Europa ganz besonders entwickelt. Stoffe dieser Art entfernten sich in den Einzelformen am meisten von den orientalischen Vorbildern.

Bei der ganzen Entwicklung der nordischen Gotik, auf die wir später noch zurückkommen müssen, kann es nicht auffallen, daß die diagonalen Rankenmuster besonders im Norden Anklang fanden. Es ist dieselbe Gefühlslinie, die sich in der Bewegung der gotischen Statuen ausspricht und in der nordischen Spätgotik ziemlich übertrieben hervortritt. So mag der Norden auch beim Bezug der italienischen Stoffe unter diesen wieder eine gewisse Auswahl getroffen haben, wodurch es sich erklärte, daß wir im Norden manche Typen finden, die uns aus italienischen Beispielen nicht bekannt sind.

Italien selbst liebt anscheinend immer mehr das Granatapfelmuster mit symmetrischem Rankenwerke. Es findet sich darum manchmal (zum Beispiel auf Tafel 148) der ganz große Linienzug, den wir sonst gewöhnlich nur einseitig finden, auch symmetrisch ausgestaltet vor.

◎ ◎ ◎ ◎

Jedenfalls müssen wir nach all den früher angeführten Erwähnungen annehmen, daß die prächtigeren Stoffe, die im Norden zur Verwendung gelangten, wenn sie nicht aus dem Oriente kamen, auch im 15. Jahrhunderte noch aus Italien stammten.

Die italienische Seidenindustrie ist im 15. Jahrhunderte unbedingt schon sehr bedeutend. Aus Venedig werden nach Ägypten seidene Schleier und golddurchwirkte Seidenstoffe gebracht; Florentiner Seidenstoffe gehen nach Damaskus, Alexandrien und der Türkei. Als die Portugiesen nach Kalkutta kamen, fanden sie dort *„Damaschini“* aus Lucca vor.[1]

Im Laufe des 15. Jahrhunderts scheint sich jedoch die Bedeutung der einzelnen Textilorte innerhalb Italiens zu verschieben; gegenüber Lucca und den anderen früher genannten Orten scheint Venedig immer mehr und mehr in den Vordergrund zu treten.

Wir hören in der zweiten Hälfte des Jahrhundertes besonders häufig von Stoffen *„in venezianischer Art“ (à l'euvre de Venize, à l'ouvraige de Venize)*.[2]

Gleichzeitig ist auch öfter von dem bereits erwähnten *„Damaskus-Muster“, „euvre de Damas“*, die Rede, womit nicht unser Damast gemeint sein kann, da offenbar vielfach von Goldstoffen mit verschiedenen Goldarten[3] gesprochen wird.

Im Jahre 1481 heißt es im Statute der Weber von Tours.[4]

„Que nul maître ne ouvrier en euvre ouvrée ne pourra faire ouvrage s'il n'est trouvée aussi bon ou meilleur que Venise et Damas et autres ouvraiges qu'on a accoustumé ouvrer au temps passé.“

„Daß kein Meister oder Arbeiter in gemusterter Arbeit ein Werk machen darf, das nicht ebensogut oder besser gefunden werde als Venezianer oder Damasker Arbeit oder andere, die man in der vergangenen Zeit zu machen sich gewöhnt hat.“

Jedenfalls waren diese zwei Stoffarten damals in der Technik die raffiniertesten. Wir werden also vielleicht die kostbarsten italienischen Gewebe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hauptsächlich Venedig zuschreiben dürfen.

Venedig ist ja damals die reichste und größte Stadt nicht nur Italiens, sondern ganz Europas und in Angelegenheiten des Geschmackes, besonders der Mode, etwa das, was später Paris wurde.

---

[1] Heyd a. a. O. II., Seite 696 ff.

[2] In französischen Rechnungen vom Jahre 1487. Vgl. Gay a. a. O. I., Seite 538.

[3] Gay a. a. O. I., Seite 537.

[4] Gay a. a. O., I., Seite 537.

Der rastlose Verkehr mit dem Oriente, der in mancher Beziehung zwar bereits zu einem bloßen Ausbeutungsgebiete der italienischen Handelsstaaten herabgesunken war, aber doch noch ererbten Reichtum und ererbte Eigenart besaß, dieser rastlose Verkehr mag auch ununterbrochen aufstachelnd auf die venezianische Industrie gewirkt haben.

Doch dürfen wir natürlich keineswegs alle italienischen Granatapfelmuster Venedig zuschreiben; es ist selbstverständlich, daß alle Orte im Geschmacke der Zeit arbeiteten, sowie wir später alle in der Renaissance- und Barockrichtung tätig sehen. Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß noch lange Zeit neben den Pinien- oder Granatapfelmustern die älteren verstreuten Tier- und Pflanzenornamente, sowie andere Muster üblich waren, die wenigstens Nachwirkung des Typus zeigen (man vergleiche Tafel 160 und 161); besonders im Norden finden wir sie, allerdings fast nur in Streifenanordnung, noch weit bis in das 16. Jahrhundert hinein, in Verwendung.

Und so mögen einzelne Orte, besonders Lucca, in einseitiger Weise gerade die älteren Stoffe hauptsächlich weiter erzeugt haben.

Eine andere Frage ist die, ob außerhalb Italiens schon die kunstvollere Weberei, insbesondere die Seiden- und Goldweberei in Europa Bedeutung erlangt hat. In Frankreich, Burgund und England finden wir im 14. und 15. Jahrhunderte größtenteils italienische, aber auch orientalische Stoffhändler.

Bei der Hochzeit Karls des Kühnen in Brügge und auch bei anderen Gelegenheiten spielten die Venezianer und Florentiner eine Hauptrolle.[1]

In den angeführten niederländischen Quellen ist bei reicheren Stoffen immer nur von orientalischer oder italienischer Herkunft die Rede.[2]

Die Seidenindustrie von Tours soll auf Ludwig XI. zurückgehen, der im Jahre 1469 italienische und griechische Arbeiter berief; die meisten sollen aus Genua gekommen sein.[3]

Ungefähr gleichzeitig mit der Begründung der Seidenindustrie von Tours nahm die von Lyon ihren Anfang; auch sie geht auf Italiener, und zwar angeblich auf zwei genuesische Fabrikanten zurück.[4]

---

[1] Vgl. Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 208/9 und II., 308.

[2] Auch Jan Kalf in dem oben (Seite 149, Anmerkung 4) angeführten Werke, kommt zu demselben Ergebnisse; leider war das Werk, wie gesagt, dem Verfasser erst im letzten Momente zugänglich, so daß die Einzelheiten nicht mehr angeführt werden können. Kalf weist auch darauf hin, daß die Italiener, zum Teile noch im 18. Jahrhunderte, auf die Ausfuhr von Werkzeugen für die Seidenverarbeitung sehr strenge Strafen, sogar die Todesstrafe, gesetzt hatten, und daß die Geheimnisse, auch von einer italienischen Stadt gegenüber der anderen, aufs strengste gewahrt wurden.

[3] Vgl. Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 278 ff.

[4] Vgl. Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 270.

Wenn in Paris schon früher von Seidenarbeitern die Rede ist,[1] so wird sich dies wohl nur auf Erzeuger von Seidengürteln und ähnlichen Handwirkereien bezogen haben, wie wir sie auch sonst im Norden, besonders in Köln finden.

In Deutschland wurden wohl nur Webereien in Wolle, Hanf oder Leinen ausgeführt, wie etwa das Stück auf Tafel 156.

Auch in den Niederlanden hören wir immer nur von der Erzeugung glatter, wollener Stoffe, besonders Tuch, dessen Rohmaterial aus England bezogen wurde, daneben von der Erzeugung ausgezeichneter Leinwand.

Niederländische Tuch- und Leinengewebe werden in ganz Europa und durch die Italiener in die Levante verhandelt; sie bilden wohl den Hauptgegenwert für die eingeführten Prachtstoffe und Spezereien. Nebenbei bemerkt, hatten auch Nordfrankreich und Deutschland in der Erzeugung von Leinenwaren im Mittelalter schon Bedeutung.[2]

Die Seidenweberei hat ja auch später in den Niederlanden niemals besondere Bedeutung erlangt.

Was für die Niederlande gilt, gilt in dieser Zeit natürlich in noch höherem Grade für England.

Spaniens Textilkunst gehört größtenteils noch der sarazenischen Entwicklung an.

---

[1] Vgl. Francisque-Michel a. a. O. I., Seite 94/5.

[2] Vgl. Heyd a. a. O. II., Seite 706.

Sechster Abschnitt: Die Stickerei der nördlichen Länder im Mittelalter.

Wir mußten schon wiederholt betonen, daß die künstlerische Entwicklung der gobelinartigen Arbeiten und der Stickerei fast überall der höheren Kunstweberei vorangegangen ist. Insbesondere zeigte sich dies, seitdem das Gold- und Seidenmaterial für die kostbareren Arbeiten fast ausschließlich zur Anwendung gelange.

In der Erzeugung der Wolle und Wollstoffe hatte der Norden ja immer Bedeutung; aber die Wolle eignet sich nur wenig zur Herstellung kunstvoller Webereien, eher für gobelinartige Arbeiten. Diese wurden im Norden denn auch immer hergestellt; ebenso wurde die Wollstickerei hier wohl immer gepflegt.

Die Wollstickerei bot dem Norden aber die Möglichkeit, größere Aufgaben zu bewältigen, für die das eingeführte Material vielleicht unerreichbar gewesen wäre. Ich erinnere nur an die berühmten Teppiche zu Bayeux mit der Darstellung der Eroberung Englands (Tafel 163 b).

Wir müssen übrigens betreffs der Arbeiten aus Wolle immer bedenken, daß sich von ihnen verhältnismäßig weniger erhalten hat als von Seidenarbeiten, da einerseits die Zerstörung durch Mottenfraß eine geradezu erschreckende ist, anderseits auch gerade die Gegenstände des täglichen Gebrauches aus dem billigeren Wollmateriale hergestellt und daher auch am meisten aufgebraucht werden.

Für die einfachen Aufgaben der bäuerlichen, aber selbst der städtischen und höfischen Kunst hat die Wollstickerei im Norden auch später eine ganz andere Bedeutung beibehalten, als in den Ländern, wo die Seide leichter zu erreichen war. Als man diese aber in reicherem Maße erhielt und besonders als man erkannt hatte, daß sie zur Herstellung visionären Glanzes, wie die Zeit ihn erstrebte, in ganz anderer Weise geeignet war als die Wolle, da mußte man in dieser wohl für die meisten Zwecke ein minderwertiges Material erkennen.

Gewebe waren immer ein großer Handelsgegenstand, in gewissem Sinne vielleicht der erste Welthandelsartikel; denn, wie schon früher hervorgehoben wurde, die kunstvollere Weberei drängt von vorneherein auf die Erzeugung im großen hin und bietet einen leicht transportfähigen und lohnenden Handelsgegenstand.

Es wurden wohl auch Stickereien als Geschenke oder Handelswaren weithin versendet, aber doch nie in solchem Maße wie Webereien.

In Palermo und vielleicht an anderen Orten gab es anscheinend allerdings auch große Werkstätten für Stickereien, in denen schon von vorneherein auf die Ausfuhr gerechnet wurde.

Besonders zur Zeit der Kreuzzüge kamen aus dem Oriente und den von den Kreuzfahrern durchzogenen Ländern des Südens viele Arbeiten in nordischen Besitz; so zählt das Inventar des Domes zu Halberstadt kostbare Stickereien auf, darunter eine mit einer „Majestas Domini" in Silber und Perlen, die vom Bischofe Konrad von Halberstadt nach seiner Rückkehr vom Kreuzzuge dem Dome übergeben wurde.[1] Aber dennoch spielte die einheimische Stickerei im Kunstleben des Nordens eine ganz andere Rolle als die einheimische Weberei.

Die Stickereien wurden größtenteils in weit von einander liegenden Klöstern, Burgen und den, immer noch kleinen, nordischen Städten angefertigt. Wenn der Verkehr der frühen Zeiten auch keineswegs unterschätzt werden darf, so ist doch klar, daß in den an Ort und Stelle hergestellten Stickereien das Individuelle einer Gegend in ganz anderem Maße zur Geltung gelangen konnte, als in den von fernher kommenden Geweben.

◎ ◎ ◎ ◎

Schon in der romanischen Zeit machen sich die Eigentümlichkeiten des nordischen Empfindens vielfach in der Kunst geltend; der Turmbau der nordischen Dome allein verrät einen ganz anderen Geist, als er sich in südlichen Bauwerken ausspricht. Dieser nordische Geist hat denn auch die Umwandlung des „romantischen" in den sogenannten gotischen Stil zustande gebracht. Es ist seit langem immer und immer wieder darüber gestritten worden, ob der gotische Stil deutscher oder französischer Herkunft ist. Heute kann es wohl als ausgemacht gelten, daß die Gotik, wie wir sie in unseren Tagen verstehen, zum ersten Male in Nordfrankreich in der Gegend von Paris klarer hervortritt. Man irrt aber sehr, wenn man die Frage, ob sie deutschen oder französischen Ursprunges ist, damit schon für entschieden hält.

---

[1] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*", I., Seite 189.

Wir müssen die Gotik als Ergebnis des ungemein gesteigerten und verfeinerten Empfindungslebens im Zeitalter der Kreuzzüge betrachten.

Die ideale Lebensanschauung der Romantik hat ihre hervorragendsten Vertreter in jenen höheren Ständen gefunden, die als Führer und Herrscher über den ganzen Bereich des christlichen Westeuropas ausgebreitet waren. Noch aus der Zeit der großen Völkerbewegung und der späteren normannischen Wanderung her waren diese höheren Kreise fast durchaus germanischer Abstammung, und sie wuchsen durch die großen, gemeinsamen Aufgaben, die die Kreuzzüge stellten, neuerdings zu einer Einheit zusammen. Die adelige Oberschichte der verschiedenen Völker fühlte sich untereinander gewiß näher verwandt, als dem Volke, das unter ihr stand. Das Rittertum war daher in gewissem Sinne international. Besonders muß dies in den romanischen Gegenden Europas hervorgetreten sein. Und gerade auf dem Boden der unterjochten, älteren Kulturvölker konnte die herrschende Klasse sich in der verfeinertsten Weise weiterentwickeln.

Die Herren hatten allerdings die Sprache der Beherrschten angenommen; insbesondere machte sich das Französische immer mehr und mehr geltend, da Frankreich an sich das blühendste der romanischen Länder war und die (sprachlich) französisch gewordenen Normannen ihre französische Sprache nach England, Süditalien, ja bis in die Kreuzfahrerstaaten des Morgenlandes hineintrugen. Im Verlaufe der Kreuzzüge treten die Nordfranzosen selbst immer mehr in den Vordergrund; die letzten Unternehmungen unter Ludwig dem Heiligen wurden ja ausschließlich von ihnen durchgeführt. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß der Stil des internationalen Rittertumes zunächst französisch zu sein scheint und tatsächlich auch in französischer Gestaltung zuerst zur Blüte gelangt ist.

Der hohe Idealismus des neuen Standes schuf eine neue Auffassung der Stellung des Mannes zu Gott, zum Weibe und zum Nebenmenschen — religiöse Begeisterung, Frauendienst und ritterliche Ehre.

Künstlerisch verrät sich der ideale Zug, das Streben in die Höhe, schon in den späteren romanischen Bauten und in der ganzen Kunstrichtung, die man als Übergangsstil bezeichnet, aber, wie gesagt, mit mehr Recht als „romantisch“ bezeichnen könnte. Man braucht nur in eine spätromanische Kirche mit ihren hohen Pfeilern und Rundbogen einzutreten, und man wird empfinden, was erstrebt, aber noch nicht erreicht worden ist. Die Höhe des ganzen Raumes verlangt auch eine Höhenrichtung des Bogens, um organisch zu wirken. Der Spitzbogen tritt denn auch schon in der späteren romanischen und „romantischen“ Zeit auf.

Die romanische Kunst wirkte durch ruhevolle Erhabenheit; in der gotischen ist alles von dem Drange nach oben ergriffen.

Das zeigt sich auch auf dem Gebiete der Malerei und Plastik in den bewegteren Linien und dem ungemeinen Betonen des seelischen Ausdruckes, der die gotischen Figuren erfüllt.

Der Bau soll alle irdische Schwere verlieren und aufsprießen wie eine Blume, die das Licht emporzieht und inneres Leben emportreibt.

In Nordfrankreich wurde das neue System der Baukunst gefunden; man konnte mit einem Mindestmaße irdischen Materials einen wahrhaft organisch erblühenden und farbendurchfluteten Zauberbau schaffen; aber die neuen technischen Errungenschaften sind nicht die Ursache, sondern die Folge des neuen Strebens.

Es kann auch wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Formen des Orients auf die Entstehung des sogenannten Übergangsstiles und damit der Gotik Einfluß genommen haben. Die Kreuzfahrer konnten sich dem Eindrucke der sarazenischen Kunst mit ihren eigenartigen Gestalten unmöglich verschließen.

Die Normannen waren ja die Hauptführer der ersten Kreuzzüge, und die Eroberung des sarazenischen Sizilien durch sie war, wie gesagt, gewissermaßen der erste und erfolgreichste Kreuzzug, der erste und dauerndste Sieg über den Islam. In Sizilien und Süditalien entsteht auch eine Art „Protogotik", allerdings nicht so sehr das Muster des Neuen als sein erstes Beispiel.

Die verfeinerten, raffinierten Formen der sarazenischen Welt mußten dem verfeinerten Sinne des europäischen Rittertumes gewiß vielfach wie eine Offenbarung dessen erscheinen, was man selbst schon ersehnte. Aber freilich konnte der Orient nur Anregungen bieten, wie sie etwa die japanische Kunst uns geboten hat. Man fand nur, was man suchte, und man wußte darum, eigenes daraus zu gestalten.

Begreiflich ist auch, daß Italien selbst die eigentliche Gotik erst spät und offenbar erst aus den nordischen Ländern erhalten hat. Denn die letzte Verfeinerung des ritterlichen Geistes fand nicht in Italien statt, sondern im Norden. Das eigentliche Italien machte die Kreuzzüge mehr als Unternehmer und Geschäftsmann mit und förderte durch sie wesentlich seinen Handel, sein Gewerbe, seine materielle und wissenschaftliche Kultur; so wurde die „romantische" Zeit für Italien mehr eine Vorbereitung zur Renaissance als zur Gotik.

Wir müssen uns aber bei der Beurteilung der Gotik immer klar vor Augen halten, daß die frühere und die spätere Richtung wesentlich von einander verschieden sind. Die frühere Gotik beruht auf ritterlich-romantischer Grundlage, die spätere auf städtisch-bürgerlicher. Die erstere hat hohen, idealen Schwung, die letztere kühles, nüchternes Denken; die

erstere betont vor allem das Schwärmerische, das gewaltige innere Leben, die letztere mehr die wirkliche Erscheinung. Besonders in der Plastik tritt das klar zutage, wenn man die empfindsam erregten frühen Madonnen mit den naturalistischen Gestalten der Spätgotik vergleicht; aber auch in der Baukunst, wenn man eine Kathedralkirche und dann einen nüchtern naturalistischen Hallenbau der Spätzeit betrachtet.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir haben schon früher gesehen, daß in der romanischen und frühgotischen Periode orientalische oder orientalisierende Stoffe und Stickereien den Norden förmlich überfluteten.

An erhaltenen Kirchengewändern können wir deutlich erkennen, daß man den dargestellten Motiven der Stoffe gar keinen Wert beilegte oder einen Sinn hineingeheimnißte, der ursprünglich keineswegs in ihnen lag. Was am wichtigsten erschien, war offenbar das magische Linienspiel und vor allem die glänzende und doch geheimnisvolle Farbenwirkung. So erklärt sich, daß man die islamitischen Darstellungen und Worte sogar auf dem Kaisermantel des heiligen römischen Reiches ruhig hinnahm.

Wo man aber inhaltlich wirken wollte, da war man eben zum großen Teile auf die eigene Stickkunst angewiesen.

Wir wollen uns hier nicht mit der Anführung bloß schriftlicher Nachrichten von Stickereien einer Periode aufhalten, aus der uns keine Arbeiten selbst geblieben sind. Denn bei der Allgemeinheit der Fassung älterer Beschreibung läßt sich aus ihnen kaum etwas gewinnen, wenn man sie nicht mit bestimmten Überresten zusammenhalten kann.

Wir wissen nur so viel, daß die Stickerei im Norden schon früh, insbesondere auch in England geübt wurde.[1] Stickereien, die älter sind

[1] Über englische Stickerinnen siehe Bock, „*Liturgische Gewänder*“, I., Seite 140 ff. — In den „Gesta Guillelmi Ducis Norman. et Regis Anglic.“ (Vgl. Ducange, Glossarium, „Anglicum opus“) heißt es: „*Anglicae nationis feminae multum acu et auri textura, egregie viri in omni valent artificio.*“ [„*Die Frauen der englischen Nation sind sehr bedeutend in Nadelarbeit und Goldweberei* (aber doch wohl nur gobelinartiger Handweberei), *die Männer sind in jedem Kunstwerke hervorragend.*]“ Berühmt waren, nebenbei bemerkt, englische Goldschmiedearbeiten. Vgl. Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 377. — Über französische Stickerinnen aus älterer Zeit, siehe daselbst I., Seite 144 ff. — Sehr reich sind die französischen Kaseln unter den Karolingern, zu deren Zeit in Frankreich überhaupt außerordentlicher Luxus mit Stoffen getrieben wird, vgl. Rohault de Fleury, „*La Messe*“, VII., 127. — Über deutsche Stickerinnen vom 7. bis 9. Jahrhunderte, darunter auch solche fürstlichen Geblütes, wie Hadwiga von Schwaben, siehe daselbst VII., Seite 122 und 129. — Zu den allegorischen Darstellungen frühmittelalterlicher Stickereien vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*“ I., Seite 146, und Rohault de Fleury a. a. O. VII., Seite 127; zur Erklärung einer „*ibi et ubi*“ genannten Darstellung, die bei Bock nicht ganz klar wird, auch Francisque-

als die Wende des Jahrtausendes, sind uns jedoch — von den ägyptischen Funden abgesehen — nur ganz vereinzelt erhalten; vor nicht langer Zeit mußte man annehmen, daß sie überhaupt fehlten.[1]

Eine Nachricht, die von der Schenkung eines Abtes Engelrich aus dem Jahre 984 berichtet, kann uns wenigstens das eine zeigen, was übrigens wiederholt schon erwähnt werden mußte, daß offenbar dieselben Muster gewebt und auch gestickt vorkommen; es heißt da:[2]

„Dedit etiam multa pallia suspendenda in parietibus ad altaria sanctorum in festis, quorum plurima de serico erant, aureis volucribus quaedam insuta, quaedam intexta, quaedam plana.“

„Er gab auch viele Tücher, um sie an Festtagen an den Wänden bei den Altären der Heiligen aufzuhängen, von denen die meisten von Seide waren, einige mit goldenen Vögeln gestickt, einige gewebt, andere auch glatt.“

Die enge Verwandtschaft der Stickerei- und der Webereimuster werden wir noch lange finden.[3]

© © © ©

Michel a. a. O. II., Seite 116. Anmerkung 5. — Zu den noch immer unklaren Ausdrücken *„opus plumarium“*, *„opus pulvinarium“* und *„pectineum opus“* siehe Rohault de Fleury, a. a. O. VIII., Sp. 12, Bock, *„Liturgische Gewänder“*, I., Seite 139, Francisque-Michel, a. a. O. II., Seite 344, 360, und Maud R. Hall *„English Church Needlework“* (London 1901). *Opus plumarium* wäre nach Dr. Rock (siehe das letzterwähnte Werk) der allgemeinste Ausdruck für Stickerei, *opus pulvinarium* „ein Stich, wie er auf Kissen üblich“, *opus pectineum* eine gewebte Imitation; zu den Ausdrücken für Sticken *„bordare, border, breudare, brostare“* vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder“*, II., Seite 309. Von dem Ausdrucke *„ricamare“* war schon früher (Seite 109) die Rede. Das arabische Wort *„rákama“* bedeutet nach Karabacek (*„Susandschird“* Seite 81) ursprünglich „einen Stoff in Streifen weben“, später alle Art Stickerei. Übrigens bezeichnet auch *„thiraz“* ursprünglich Borte. Es erklärt sich die Verallgemeinerung des Begriffes dadurch, daß die altorientalischen Stickereien eben meist streifenartig gemustert sind. Im Jahre 1303 ist im Verzeichnisse des Schatzes von St. Peter zu Rom (Gay a. a. O., I., Seite 83) von einer Alba mit reichen Figurenszenen aus der Heiligengeschichte die Rede; diese Darstellungen sind: *„auro et serico acupictae, ut vulgus dicitur ricamo“* (*„mit Gold und Seide gestickt, wie das Volk sagt, ricamo“*).

[1] Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder“*, I., Seite 147 und 190—191. Auch K. Lind, *„Die Mitra“* in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1867, Seite 69 ff.

[2] Bock, *„Liturgische Gewänder“*, III., Seite 198.

[3] Es sei hier auch auf ein bemerkenswertes Beispiel im Schatzverzeichnisse von St. Peter in Rom aus dem Jahre 1295 (Gay a. a. O., I., Seite 344, ähnlich I., Seite 226) hingewiesen: *„Unam planetam diaspri albi brodatum de opere ciprensi ad rotas in quibus sunt griffones, aquilae, papagalli respicientes florem...“* (*„Eine Planeta von weißem Diasper in „cyprischer Arbeit“ mit Rädern, in ihnen Greifen, Adlern und Papageien, die eine Blume ansehen.“*) Es ist dies eine ungemein naive Beschreibung der alten Motive, wie zum Beispiele auf Tafel 78a. Von der hier erwähnten „cyprischen Arbeit“ wird später noch die

Zu den ältesten erhaltenen Stickereien gehören wohl die Stola, die, der Inschrift nach, Bischof Fridestan von Winchester († 931) anfertigen und in das Grab des heiligen Cuthbert legen ließ — es sind Heiligenfiguren in Baldachinen übereinander dargestellt[1] — und die sogenannte Tapisserie der Königin Mathilde zu Bayeux, ein Werk vom Ende des 11. oder Beginne des 12. Jahrhundertes.[2] Die Arbeit, von der wir ein Stück auf Tafel 163 b bringen, ist insgesamt 63 Meter lang, in Wolle auf Leinen ausgeführt.

Die Arbeit der Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelms des Eroberers, zuzuschreiben, liegt allerdings kein Grund vor[3]; in dem Inventare der Kathedrale von Bayeux aus dem Jahre 1476[4] ist von dieser Urheberschaft auch nicht die Rede. Jedoch ist der dargestellte Gegenstand, die Eroberung Englands durch die Normannen, nach den Inschriften der Stickerei, völlig sicher. Da die Arbeit dem Ereignisse zeitlich anscheinend sehr nahe steht, ist ihre kultur- und kostümgeschichtliche Bedeutung jedenfalls sehr hervorragend; die Ausführung jedoch ist ziemlich unbeholfen. Die Dekoration der Randstreifen lehnt sich sichtlich an südliche Muster an (siehe Tafel 73 a); die Zeichnung des Ganzen ist aber offenbar im Norden entworfen. Solche Darstellungen geschichtlicher oder sagenhafter Ereignisse waren im Norden auch keineswegs selten; vom Könige Harold zum Beispiel hören wir, daß er einem Kloster ein goldenes Velum schenkte, auf dem die Eroberung Trojas in Stickerei dargestellt war.[5]

◎ ◎ ◎ ◎

Bei den größeren Flächen der Kirchengewänder scheint man im Norden, insbesondere in früherer Zeit, die Wirkung gewöhnlich der Weberei überlassen zu haben und nur auf den gliedernden Borten Stickerei

---

Rede sein, es ist jedenfalls eine Art Goldstickerei. — Nebenbei bemerkt, spricht diese Erwähnung auch wieder für die oben (Seite 117, Anm. 3) gegebene Erklärung des Ausdruckes „Diasper". Wir sehen ja, daß gewöhnlich die alten Stickereien auf einem, Farbe in Farbe gemusterten, damastartigen oder ziselierten Grunde ausgeführt sind, so beim ungarischen und beim deutschen Krönungsmantel; es mag also auch hier so gewesen sein. Dann läge eben in diesem Farbe-in-Farbe-Mustern das Wesen des Diasper.

[1] Vgl. Schnütgen, „*Frühgotische gestickte Stola und Manipel im Domschatze zu Xanten*". Zeitschrift für christliche Kunst 1889, Seite 337 ff, wo auch einige andere alte Stolen und Manipeln besprochen werden.

[2] A. Jubinal: „*Les tapisseries historiées.*" Paris 1838. — L. de Farcy, „*La broderie du IXe siècle jusqu'á nos jours.*" Angers 1890, Tafel 3.

[3] F. X. Kraus, „*Geschichte der christlichen Kunst*", II/1, Seite 258.

[4] Revue de l'art chrétien 1884, Seite 273, Anmerkung 1.

[5] Vgl. Francisque-Michel a. a. O. I., 181, 182.

zu verwenden. Man erinnere sich auch des auf Seite 42 Gesagten und vergleiche das schon früher erwähnte Motiv der Bogenstellungen, zum Beispiele auf Tafel 162 d. Ohne weitere Gliederungen sind die einzelnen Darstellungen bei dem Stücke auf Tafel 186 a übereinander gestellt.

Vereinzelt kommen aber auch ganz gestickte Flächen vor. Man vergleiche das Superhumerale zu Regensburg auf Tafel 163 a. Eine Casula dieser Art, eine der wichtigsten erhaltenen Stickereien des ganzen Mittelalters, die sich früher im vorderösterreichischen Stifte Sankt Blasien befand und seit dem Jahre 1805 in Sankt Paul in Kärnten, dem Tochterkloster von Sankt Blasien, verwahrt wird, ist auf Tafel 166 b wiedergegeben.

Die Darstellungen umfassen neutestamentliche Szenen, typologische Darstellungen des alten Testamentes, Heilige, Propheten und Apostel.

Die Stickerei ist in Zopf-, stellenweise in Kettenstich, auf einer Art Straminleinwand in Seide ausgeführt; die Linien der Gesichter sind ausgespart. Als Hauptfarben finden sich Gelb und Blaßrot, daneben etwas Blau, Grün, Braun, Weiß, tieferes Rot, aber kein Gold. Schon Gustav Heider, der die Arbeiten in Sankt Paul in unserer Zeit zuerst wieder eingehender untersucht hat,[1] hebt den Gegensatz zwischen dem Ornamentalen und dem Figürlichen hervor; die figürlichen Darstellungen sind sehr empfindungsvoll, aber recht unbeholfen. In formeller Hinsicht am vollendetsten sind noch gerade die steiferen, an byzantinische Vorbilder erinnernden unter den Figuren.

Das rein Ornamentale ist dagegen sehr reich und vielfach offenbar von südlichen Arbeiten, sowohl Geweben als Stickereien, beeinflußt; man beachte besonders die Kreuzungspunkte der Streifen und die mittleren Längsranken.

Etwas weiter entwickelt ist das gleichfalls aus SanktBlasien nach Sankt Paul gelangte Pluviale mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Vinzentius und Blasius (Tafel 167 b).[2] Auch diese Arbeit ist auf straminartiger Leinwand in Seide, aber auch teilweise in Gold, ausgeführt; der Grund ist mit Zopfstich ausgefüllt, die Umfassungen der Formen sind in Kettenstich, die Flächen dazwischen mit regelmäßigem Plattstich in offener Seide ausgeführt. In den Bekleidungen und Ornamentierungen gelangt auch gelegtes Gold zur Anwendung, und zwar ist das Gold rot oder violett niedergenäht, so daß es bereits schillernd erscheint, wie später beim Lasurstiche (vgl.

---

[1] „*Liturgische Gewänder aus dem Stift Sankt Blasien im Schwarzwalde . . .*“ Jahrbuch der k. k. Zentralkommission 1860, Seite 109 ff. — Nach Heider wäre die Arbeit schon im 2. Viertel des 12. Jahrhundertes im Frauenmünster der Benediktinerinnen zu Zürich angefertigt worden.

[2] Heider a. a. O. versetzt die Arbeit an den Anfang des 13. Jahrhunderts.

Seite 204); wo es rein golden wirken soll, ist es gelb niedergenäht. Die Farben sind, wie immer in der frühen Zeit, kräftig gehalten; die Gründe zeigen grün, rot, lila, auch ist etwas gelblich, violett und lichtbraun vorhanden. An manchen Stellen, wo die Umrisse der Formen beschädigt sind, erkennt man die schwarze Vorzeichnung auf der Leinwand. Man vergleiche hier das schon früher erwähnte, reiche und formvollendete (offenbar südliche) Beispiel auf Tafel 64, oder das auf Tafel 76 b, sowie die folgenden Beschreibungen in dem Inventare von St. Paul in London, die alle gestickte Tiere und Figuren in Kreisen erwähnen.

„... de samecto viridi breudato cum avibus in circulis.“

„... von grünem Samit gestickt mit Vögeln in Kreisen ...“ [1]

„Sandalia cum caligis de rubeo diasperato, breudata cum ymaginibus regum in rotellis simplicibus ..“

„Sandalen mit Fersen von rotem Diasper, gestickt mit Bildern von Königen in einfachen Kreisen“, (oder wohl besser:) *„von einzelnen Königen in Kreisen“.*

„Item unum pulvinar breudatum, ex parte una avibus et piscibus et bestiis, opere pectineo, et ex alia parte flosculis aurei argentique coloris.“

„Desgleichen ein Kissen, gestickt, auf einer Seite mit Vögeln, Fischen und (anderen) Tieren, in „Kammstich“, und auf der anderen Seite mit goldenem und silbernem Rankenwerke.“ [2]

Eine bemerkenswerte ältere Stickerei mit Tieren in Kreisen, aus dem Grabe des Bischofs Raoul de Beaumont von Angers (begraben 1197), ist in der Revue de l'art chrétien (1885, Seite 169) abgebildet.

Hier wäre auch der Mantel Otto's IV. im Museum zu Braunschweig und die verwandte Kasel in Angers zu erwähnen. [3]

Wichtig ist auch die, bei Rohault de Fleury [4] abgebildete, Kasel Bonifaz' VIII. († 1303) in Anagni, von der sich auch eine alte Inventarbeschreibung erhalten hat. [5]

„Una planeta de samito laborato de auro, cum acu, ad leones, papagallos, grifos et aquilas cum geminis capitibus, et aurifrisio de

„Eine Planeta aus Samit, darauf mit der Hand in Gold gearbeitet Löwen, Papageien, Greifen und doppelköpfige Adler, mit einem

---

[1] Vgl. Rohault de Fleury, „*La Messe*“, VII, Seite 8.

[2] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*“, III., Seite 36.

[3] Die Kasel findet sich schon 1391 im Inventare der Kirche erwähnt. Vgl. „Revue de l'art chrétien“, 1885, Seite 181.

[4] Rohault de Fleury a. a. O. VIII., pl. DCIV.

[5] Rohault de Fleury a. a. O., VII., Seite 167.

samito laborato de auro, ad ymagines genealogia Salvatoris cum pennis et lapidibus pretiosis.“	*Besatzstreifen, der, mit Gold, Federn*[1] *und kostbaren Steinen auf Samit gearbeitet, die Bilder der Abstammung Christi zeigt.“*

Eine zweite Kasel, die zu den von Sankt Blasien nach Sankt Paul übertragenen Stücken gehört, zeigt, neben neutestamentlichen Szenen, die vier Evangelisten, die vier großen Propheten und Szenen aus dem Leben des heil. Nikolaus[2]; die quadratischen Abteilungen sind hier nicht wie in dem früheren Beispiele rein geometrisch gemustert, sondern durch Streifen mit Rankenwerk getrennt, worin sich allein schon der weiterentwickelte Geschmack verrät.

Bei dem Ornate, der sich heute in Göss bei Leoben befindet, können wir ein ähnliches System der Gliederung wie bei den eben besprochenen Arbeiten bemerken (Tafel 168—170). An zwei Stellen des Ornates findet sich eine Inschrift, die eine Äbtissin Kunigunde als Verfertigerin oder wenigstens als Stifterin der Stickereien erwähnt. Man kann hier wohl nur an die zweite Trägerin dieses Namens im Gösser Stifte denken, also an das zweite Viertel des 13. Jahrhundertes; denn die erste Trägerin des Namens lebte schon im 11. Jahrhunderte, aus dem das Stück, wie ein näheres Betrachten deutlich zeigt, sicher nicht stammen kann.[3] An einer Stelle wird auch die Stifterin des Klosters Adala genannt.

Ein Grund zu bezweifeln, daß die Arbeiten in Göss selbst ausgeführt worden sind, liegt wohl nicht vor.

Da das Stift aber immer in enger Verbindung mit Salzburg stand,[4] ist ein Zusammenhang mit Salzburg wohl nicht abzulehnen, wenn die Arbeiten selbst auch in Göss ausgeführt worden sind. Besonders scheint es hier, wie bei zahlreichen anderen älteren Stickereien, nicht ausgeschlossen zu sein, daß die Zeichnung an einem anderen Orte auf die Leinwand gesetzt wurde, als

---

[1] Es erscheint dem Verfasser nicht ausgeschlossen, daß tatsächlich bunte Vogelfedern zum Schmucke verwendet wurden, und zwar ähnlich, wie es heute noch in Ostasien geschieht ähnlich wie Schmelzfarben auf Metallgrund. Es wäre dann auch die Nebeneinanderstellung von „Federn“ und Edelsteinen erklärlich.

[2] Heider a. a. O. Seite 155 ff.

[3] Vgl. Franz Bock, „*Der gestickte Ornat der ehemaligen Nonnenabtei Göss in Steiermark*“, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1858, Seite 57 ff. und 92 ff.

[4] Im Kloster Nonnberg zu Salzburg soll sich eine ähnliche Stickerei befinden, die der Verfasser allerdings nicht aus eigener Anschauung kennt. Ein verwandtes Stück von ausgezeichneter Schönheit ist in den letzten Jahren aus Österreich in das Musée de commerce in Lyon gelangt.

die Stickerei selbst; es würden sich durch eine solche Annahme auch manche Mißverständnisse erklären, die in der angeführten Stickerei zu finden sind.

Bei dem Antependium besteht die Haupteinteilung wieder aus Kreisen, deren Umfassungen aber ineinander verschlungen sind; auch sind hier die Zwischenräume mit Figuren ausgefüllt.

Bock vergleicht in Bezug auf die Gesamtgliederung den Chormantel in Anagni, den Bonifaz VIII. bei seiner Wahl (1294) schenkte, doch ist die Ausführung des Stückes in Anagni feiner und die Zeichnung formell höher stehend. Das Figurale der Gösser, wie der meisten nordischen Arbeiten gehört eben der eigentlich nordischen Kunst an und zeigt ihre Ehrlichkeit und Tiefe, aber auch ihre ganze Naivetät; das Ornamentale dagegen ist offenbar südlichen Arbeiten entnommen und hauptsächlich durch Stoffe und Bortenweberei vermittelt worden (siehe Seite 98).[1]

Die Seitenteile zeigen sehr reiche und farbenkräftige, aber doch ausgeglichene geometrische Musterung.

Übrigens ist es sehr wahrscheinlich, daß der nordische Sinn in diesen primitiven und zugleich phantastischen Formen auch neue Lösungen zu finden verstand.

Ganz offenbar wird die Nachahmung der südlichen Arbeiten an den Tier- und Rankendarstellungen der Gösser Arbeiten; man braucht nur zum Beispiele den Halbkreis in der Mitte unten auf Tafel 168a zu betrachten oder die Tiere und das Pflanzenmotiv bei der knieenden Stifterin.

Andere Teile des Ornates enthalten große Quadrate, die ähnlich wie auf Tafel 166 b durch geometrisch gemusterte Streifen getrennt sind. In den Quadraten finden sich alle uns von den Stoffen her bekannten Tiere, wie Adler, Leoparden, Drachen, Einhörner, Elefanten, diese allerdings von merkwürdig mißverstandener Bildung; man kann also vielleicht annehmen, daß der Stickerin hiefür kein direktes Vorbild in einem Stoffe vorlag, sondern die Zeichnung von ihr mißverstanden wurde oder selbst schon fehlerhaft war.[2] Ein vierfüßiges Flügeltier wurde vielleicht schon als Symbol des heiligen Lukas aufgefaßt.

Die Tiere sind zum Teile einfach, zum Teile symmetrisch oder in teilweiser Doppelung dargestellt. Auch kommt ein symmetrisch in sich zurückwachsendes Palmettenmotiv und ein Turm als Füllung vor.

---

[1] Reiche mäanderartige und sonstige geometrische Gebilde finden sich zum Beispiele an der sogenannten Alba des heiligen Franz von Assisi. Vgl. Jos. Braun, „*Der Paramentenschatz zu Kastell S. Elia*“ II., Zeitschrift für christliche Kunst 1899, Sp. 354.

[2] Gestickte Elefanten auf einem Behange sind übrigens auch in dem Schatzverzeichnisse der Prager Metropolitankirche (vom Jahre 1387) erwähnt. Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*“, III., Seite 203.

Bei Tafel 166, 168 und 169 beachte man auch die Darstellung der Gewänder, deren geometrische Musterungen, wie auch auf den gleichzeitigen Malereien, in ganz flächenhaftem Empfinden ohne jede Rücksicht auf die Faltengebung dargestellt ist. Man vergleiche hiezu auch Tafel 180 a.

Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß bei der Verkündigung (Tafel 168a) zwischen der heil. Jungfrau und dem Engel bereits das Einhorn erscheint, wie wir es später in reichen mystischen Darstellungen vorfinden (Tafel 196b). Hier ist es wohl zunächst nur als Füllmotiv eingetreten, ähnlich wie unten neben dem Kentauern geometrische Formen erscheinen; man wählte zur Füllung aber ein Ornament, mit dem schon Nebengedanken verknüpft waren. Der mystische Sinn der „Jagd des Einhornes“ liegt aber dieser Zeit wohl noch fern.

Es ist jedoch gut, von Zeit zu Zeit sich zu erinnern, daß die Phantasie ebenso an Bildungen der Kunst anknüpft und sie weiterspinnt, wie an Erscheinungen der Natur; manche Sage mag nur auf die Erklärung vorhandener Bildwerke zurückgehen. So erhalten die vorhandenen fremden Dekorationselemente auch in der christlichen, insbesondere nordisch-christlichen, Kunst allmählich einen ganz neuen geistigen Inhalt und, sobald dieser lebensvoll geworden ist, auch neue Formen. Kaum ein anderes Gebiet der Kunst hat hier so vermittelnd eingegriffen wie gerade die Textilkunst mit ihrer leicht verschickbaren und nicht allzu seltenen Ware.

© © © ©

Die Stickerei deckt, wie gesagt, in den letztbesprochenen Beispielen die ganzen Flächen entweder in mehr architektonischer, aber doch flächenhafter Gliederung, wie man auf Tafel 163 a und 169, oder in unendlichem Rapporte, wie man auf Tafel 166 b und 167 b erkennen kann.

Der Leinengrund der nordischen Stickereien erscheint dabei zumeist ganz von Stichen bedeckt, wie auf Tafel 164, dagegen nicht auf Tafel 165 a.

Auf Tafel 170 wurde absichtlich ein etwas beschädigtes Stück dargestellt, um den Untergrund klar zu machen, und weil gerade dieses Stück eine Stifterinschrift enthält.

In sehr vielen Fällen ist aber, wie gesagt, die große, zusammenhängende Musterung der Weberei überlassen und nur ein Streifenbesatz in Stickerei ausgeführt; die Streifen sind dann meist wieder sichtlich von südlichen Vorbildern (vgl. Tafel 172) angeregt. [1]

---

[1] Anderseits sehen auch häufig Webereien wie Stickereien aus, so machen die liturgischen Gewänder in Sankt Emmeran in Regensburg (vgl. Fischbach a. a. O. Tafel 144 A) den Eindruck, als wären sie in Goldfäden mit Überfangstichen ausgeführt, während sie reine Webearbeit sind. Vgl. Karabacek, „*Susandschird*“ Seite 82, Anmerkung 45.

Zur Füllung von Streifen und Flächen wird auch gerne Rankenwerk verwendet, wie wir es bereits bei Besprechung der sizilischen Arbeiten kennen gelernt haben; ich verweise diesbezüglich auf die Kasel des heiligen Godehard (Tafel 167 a), die Mitra des heiligen Thomas von Canterbury im Schatze von Sens (Tafel 166 a), sowie auf die Schuhe des heiligen Malachias in Châlons sur Marne. [1] (Vgl. auch Tafel 173.)

Man vergleiche mit diesem Stücke auch die folgende Beschreibung im Inventare von Sankt Paul in London (vom Jahre 1295): [2]

„Casula Nicholai Archidiaconi de rubeo sameto precioso, cum vineis de perlis in modum amplae crucis in dorso."

„Die Kasel des Archidiaconus Nikolaus aus kostbarem rotem Samit, mit Ranken aus Perlen in der Art eines großen Kreuzes auf dem Rücken."

Die Mitren werden meist nur mit geometrisch gemusterten, handgewebten Borten besetzt und der Hauptschmuck aufgesetzten, mit Reliefs geschmückten, Goldplatten überlassen; vergleiche die auf Tafel 174 a abgebildete Mitra aus dem Schatze der Kathedrale zu Lyon. [3] Doch können auch gestickte Sterne, Monde u. a. dazutreten (vgl. Tafel 174 c, 175 a).

Im 13. Jahrhunderte kommen natürlich auch immer noch Kreise und Bogenstellungen der früheren Art vor, doch erweitern sie sich vielfach zu Vierpässen, Kleeblattbögen oder anderen Gestalten. Man vergleiche Tafel 179 b. Das Rankenwerk wird feiner, dünner und reicher entwickelt.

Im 13. Jahrhunderte gehen übrigens auch schon Spitzbogen und verwandte Formen der Architektur in die Stickereien über; man vergleiche das Stück aus dem Schatze von Sens (Tafel 185 b). [4]

Die Stola des heiligen Edmund zu Pontigny zeigt kleine Figuren in langgezogenen, linsenförmigen Räumen *(Mandorlen)*, die durch Rankenwerk umfaßt und miteinander verbunden werden, vgl. Tafel 174 b; der Einfluß der Stoffmuster ist noch sehr deutlich.

In der späteren gotischen Zeit sind Stola und Manipel meist aus demselben gemusterten Stoffe geschnitten, aus dem die Kirchengewänder selbst bestehen; seltener finden sich mit Figuren geschmückte Stolen, wie die des

---

[1] L. de Farcy a. a. O. Tafel 10.

[2] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*", II., Seite 119.

[3] Zur Entwicklung der Mitrenform, siehe Josef Braun, „*Italienische Mitren aus dem Mittelalter*", Zeitschrift für christliche Kunst, 1902, Seite 5 ff.

[4] Bei frühen italienischen Stücken, zum Beispiele in der Kathedrale zu Anagni (De Farcy a. a. O., Tafel 30) muß das Eindringen des Spitzbogens nicht als Nachahmung nordischer Formen, sondern als Parallelerscheinung zu der romantischen Entwicklung in Sizilien und Süditalien aufgefaßt werden.

Albertus Magnus in Sankt Andreas in Köln, die etwa aus der Mitte des 14. Jahrhundertes [1] stammt, oder eine besonders reiche Stola und Manipel in der Stiftskirche zu Xanten. [2] Über die Art der Ausführung soll später noch gesprochen werden.

Auch im 14. Jahrhunderte kommen natürlich noch die Motive der Stoffe in Stickereien vor; so im Verzeichnisse des Nachlasses Karls V. von Frankreich.

Nr. 1068. „... et sont les garnemens (d'une chapelle) de camocatz blanc, brodez à rondeaulx, et dedens les rondeaulx à papegaux d'or; et sont les orfroiz brodez à aigles d'or, à compas de perles ...“

„... und es sind die Verzierungen (eines Ornates) aus weißem Camocas, gestickt mit Runden, und in den Runden goldene Papageien; und die Besatzstreifen sind mit goldenen Adlern in Perlen-Runden gestickt ...“

Nr. 1048. „... l'aube parée sur champ azuré brodée dessoulz de lyon et de griffons d'or ...“

„... eine Pracht-Alba auf blauem Grunde, gestickt mit goldenen Löwen und Greifen.“

Nr. 3381. „Item, une piece de samyt d'estive, doublé de toille rouge semée de paons d'or de brodeure, et de deux grans bordeures de broderie à lettres de Sarrazin.“

„Desgleichen ein Stück Sommer- (leichter) Samit, gedoppelt mit roter Leinwand, bestreut mit goldenen Pfauen in Stickerei und zwei großen Bordüren mit sarazenischen Buchstaben in Stickerei.“

Die arabischen Schriftzüge scheinen im Norden auch in Stickerei nachgeahmt worden zu sein, wie es in Malerei der Fall war (vgl. Tafel 87 c). [3]

Auch die Rautengliederungen mit Wappen, die wir für den Norden in dieser Zeit kennzeichnend fanden, ist naturgemäß in Stickereien zu erkennen (Tafel 181 a).

Vor allem werden im 14. Jahrhunderte aber die ganzen Gliederungen reicher und die Ranken bedeutend naturalistischer.

So sind bei dem Antependium im Domschatze zu Salzburg [4] (Tafel 180 b, c) die Umfassungen der Abteilungen schon komplizierter und das Figürliche, wenn auch nicht gerade das Rankenwerk, naturalistischer geworden. Die Darstellungen umfassen Szenen aus der ganzen Lebens-

---

[1] Bock, „*Liturgische Gewänder*“, II., Tafel XXXIV.

[2] Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst 1889, Seite 337 ff.

[3] Vgl. Rohault de Fleury, „*La Messe*“, VII., Seite 169.

[4] Dr. Gustav Heider, „*Antependium aus dem Domschatze in Salzburg*“, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1862, Seite 29 ff.

geschichte des Heilandes; die Formengebung des 14. Jahrhunderts, wohl der ersten Hälfte, und die deutsche Herkunft sind nicht zu verkennen.

Der Grund der Stickerei ist grobe Leinwand, die Umrisse sind in blauer Farbe angegeben. Die Umrahmungen bestehen aus Silber, der Grund durchaus aus Gold. Und zwar zeigen die silbernen Umrahmungen ein Würfelmuster; der goldene Grund ist so ausgeführt, „daß über unterlegte Schnüre der kräftige Goldfaden aufgelegt und an den vertieften Stellen angeheftet wurde, eine Verfahrungsweise, welche bei den mittelalterlichen Goldstickereien häufig und schon frühzeitig auch bei byzantinischen Stickereien in Anwendung kam.“[1] Das Verfahren ist also ähnlich, wie das auf Tafel 5 d dargestellte. Das Innere der Figuren ist in unregelmäßigem Plattstiche aus farbenkräftiger Flockseide ausgeführt.

Man vergleiche hier ferner die Mitra aus Arnoldstein in Kärnten (Tafel 182/3) und die Mitra aus Admont (Tafel 185 a).[2]

Bezüglich der technischen Durchführung wären bei der Mitra in Admont der reiche Perlenbesatz und die eigentümliche Grundbehandlung hervorzuheben. Der Grund der dreieckigen Felder besteht aus Goldfäden, die im Zickzack niedergenäht sind, der Grund der Aurifrisien aus schwarzer Flockseide, die mit dunkelroter Seide überstickt und mit Goldfäden netzförmig überzogen ist; die Figuren sind in unregelmäßigem Plattstiche ausgeführt. Bei der Mitra aus Arnoldstein treten an die Stelle von Perlen kleine silberne Halbkugeln, die teilweise vergoldet sind.

Als ein reiches architektonisches Beispiel bringen wir die französische Arbeit auf Tafel 179 a und verweisen hier auf das gestickte Antependium aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhundertes im Kloster Kamp bei Aldekerk.[3]

Reichere architektonische Gliederung mit kielbogenartigen Bogen und üppigen Krabben findet sich auch manchmal über ganze Flächen verteilt, zum Beispiele auf der berühmten Kappa in San Giovanni im Lateran oder der des Papstes Pius II. in der Kathedrale zu Pienza, sowie an der Kappa des Museo civico zu Bologna (Tafel 184), die wohl mit Unrecht schon

---

[1] Heider a. a. O. Seite 31.

[2] Über die Mitra aus Arnoldstein: Ed. Freiherr v. Sacken *„Die Mitra von Arnoldstein“*, Mitteilungen der k. k. Zentralkommision 1882, Seite 26 ff.; über die Mitra in Admont: K. Lind, daselbst 1867, Seite 69 ff. und eingehender Bock, daselbst 1860, Seite 237, wo auch die andere Seite der Mitra abgebildet ist. — Es sind dies zwei Mitren *„de auriphrygio in circulo et in titulo“ (mit Goldborten im Umkreise und im „Titel“)*; solche Mitren waren nur für exemte Bischöfe üblich, d. h. für solche, die direkt dem Papste unterstanden.

[3] Vgl. Alex. Schnütgen, *„Besticktes Antependium“*, Zeitschrift für christliche Kunst 1888, Seite 123 ff.

in das 13. Jahrhundert versetzt wird.[1] Die Figuren erinnern doch eher an die Nachfolger, als an die Vorläufer des Giotto.

Auch werden im 14. Jahrhunderte die Formen bedeutend plastischer, wie besonders an den Umfassungen und dem Blattwerke auf Tafel 193 c erkennbar. Auch ist hier die Abtönung der Farben schon sehr weit vorgeschritten.

Als Beispiel des entwickelten Naturalismus im Norden diene die auf Tafel 186 b abgebildete Darstellung der Wurzel Jesse in der ehemaligen Sammlung Spitzer. Der Gegenstand selbst ist noch lange einer der beliebtesten für Kaselstäbe und ähnliches.

Auf Tafel 187 kann man auch die beginnende Modellierung und Abschattierung des Pflanzenwerkes und die fortschreitende Faltengebung der figürlichen Darstellungen besonders deutlich erkennen. Es zeigt sich hier ein ganz gewaltiger Gegensatz gegenüber den Stücken auf den Tafeln 166 bis 178, wo die geometrische Musterung ohne jede Rücksicht auf Faltenwurf und Rundung in gleichmäßig flächenhafter Projektion durchgeführt ist. Ja, wir dürfen wohl annehmen, daß früher sogar weniger an Stoffmuster gedacht war, als an eine allgemein Belebung der Fläche. Die Figuren sind sozusagen nur in Umrissen gezeichnet, und in diese Umrisse treten selbständige Musterungen, wie sie auch den Raum außerhalb der Figuren erfüllen. In diesem Sinne erhält sich die rein flächenhafte Musterung sogar noch sehr lange, bis in das 16. Jahrhundert hinein; man vergleiche nur Tafel 202/203 b.

Auf Tafel 187 sehen wir dagegen, besonders im Pflanzenwerke, schon wirkliche Modellierung und Schattierung.[2]

Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß auch schon früher (etwa auf Tafel 186 a) Falten- und beschränkte Schattengebung versucht worden sind; auch in dieser Beziehung gibt es eben verschiedene Richtungen und Entwicklungsstadien nebeneinander. Daß mit dem Fortschreiten der Gotik der Naturalismus und die Modellierung aber immer stärker werden, ist wohl nicht zu verkennen.

Das weiter entwickelte Schattieren hat natürlich auch ein weiteres Brechen der Farbentöne zur Folge (man vergleiche besonders Tafel 188), so daß die schmelzartige Wirkung der früheren Arbeiten nun verloren geht.

---

[1] De Farcy, a. a. O., Tafel 43 und 45. — In Frankreich werden die reicheren Giebel mit dem Ausdrucke *„pignonceaulx“* bezeichnet, so im Nachlasse Karls V. Nr. 1154 *„plusieurs ymages à pignonceaulx“*.

[2] Auf den Grundstoff, der jedenfalls mittelbar oder unmittelbar chinesischer Herkunft ist, wurde schon früher hingewiesen. Der lebendige, wellige Zug, das Kapriziöse und Feine der Musterung entsprach jedenfalls auch dem gotischen Gefühle in hohem Grade.

Die bezeichnenden Neuerungen des 14. Jahrhundertes steigern sich noch im fünfzehnten.

Sehr weit vorgeschritten in dieser Richtung sind zum Beispiele die gestickten Kaselstäbe in der Aschaffenburger Stiftskirche [1] aus dem Anfange des 15. Jahrhundertes. Die architektonische Umfassung ist sehr reich; auf dem Kreuze der Rückseite ist sogar die Maserung des Holzes nachgeahmt.

Bisweilen wird im 15. Jahrhunderte bei Darstellungen des Gekreuzigten sogar das ganze Kreuz in einen naturalistischen Baum umgewandelt, so auf einem Meßgewande des Braunschweiger Museums (Nr. 22), wo die Rinde förmlich plastisch heraustritt und der Kopf Christi in sehr hohem Relief gebildet ist; man vergleiche die Tafel 194 a.

Häufig scheinen die Halbfiguren von Heiligen auch direkt aus den Ranken herauszuwachsen, wie es schon auf Tafel 186 b und ähnlich später bei den Gestalten der Jungfrauen auf Tafel 204 der Fall ist.

◎ ◎ ◎ ◎

Mit der Ausbildung des Pinien- und Granatapfels in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes treten diese Formen natürlich auch in die Stickerei ein, und zwar werden sie in der Stickerei besonders als Streumuster auf Samtgrund zur Anwendung gebracht; sie scheinen vor allem für die weiten Flächen von Pluvialen beliebt gewesen zu sein. [2] Man vergleiche Tafel 197 und 195 d.

Häufig nimmt der Pinienapfel im Norden die Gestalt von Disteln an; so ist schon im Nachlaßverzeichnisse Karls V. unter Nr. 1074 von Goldborten mit Distellaubwerk (*feuillages de chardon*) die Rede [3]; in Schottland erlangt diese Form heraldische Bedeutung und findet sich daher besonders in englisch-schottischer Gegend. Man vergleiche auch hier wieder Tafel 197.

Von den gestickten Blumengefäßen (Töpfen mit Meiran) in Rankenwerk war früher (S. 160) schon die Rede.

---

[1] Schnütgen, „*Gestickte Kaselstäbe in der Aschaffenburger Stiftskirche*“, Zeitschrift für christliche Kunst 1898, Seite 291.

[2] Schnütgen, „*Spätgotische Ornamentstickerei auf Samt*“, Zeitschrift für christliche Kunst 1899, Seite 207 ff.

[3] Unter den Schenkungen König René's von Anjou an die Kathedrale von Angers (siehe L. de Farcy, Revue de l'art chrétien 1885, Seite 176 ff.) finden sich „*panni seminati foliis cardonum,*“ „*panni auri seminatae floribus cardonum et cum scuzonibus*“ *(Stoffe mit Distelblättern bestreut, Stoffe mit Distelblumen und Wappen bestreut).* Da es sich bei dem oben angeführten „Distellaubwerke“ nur um Borten handelt, kann man auch an nordische Erzeugung denken.

Doch wird auch das große Granatapfel-Rankenwerk gestickt worden sein, wie es bei folgendem, in den Rechnungen des Herzogs von Burgund aus den Jahren 1387—88 erwähntem Stücke der Fall zu sein scheint.[1]

„A Henriot Goutier, pour une chappe ouvrée de brodure sur veluyal vermeil de arbrisseaulx de liz, d'or de Chippre, de perles et de pommes de pin ...“

„Dem Henriot Goutier, für eine Kappa, gestickt auf Samt, mit Baumwerk aus Litzen, cyprischem Golde, Perlen und Pinienäpfeln ...“

Man vergleiche hier Tafel 196 c, wo der Grund außerdem noch mit Sternen besät ist.

Die naturalistische Weiterentwicklung der Ranken- und Streumuster zeigt zum Beispiele folgendes Stück im Nachlasse Karls V. von Frankreich:

1069. „Item, une autre chapelle de camocaz blanc, brodée à feuilles d'yerre ... appellée la Chapelle à vignettes.“

„Desgleichen eine andere Kapelle von weißem Camocas, gestickt mit Efeublättern ... genannt die Kapelle mit Ranken.“[2]

In Nr. 3905 sind auf einem Kleidungsstücke rosen- und kastanienartige Pflanzenmotive in erhabener Stickerei mit Perlen, in Nr. 3587 eine Aufnäharbeit mit Feigenblättern erwähnt. Wiederholt finden sich Weißdorn[3] und Eicheln. Ein großer Teil solcher Formen hat jedenfalls schon heraldischen Wert, da sich das Verhältnis der Heraldik zur Textilindustrie nun offenbar verkehrt hat und nun diese die empfangende ist.

In den burgundischen Rechnungen von 1387 bis 1388[4] heißt es zum Beispiele:

„... ciel, dossier ... courtines, et au milieu de chascune pièce a dattiers, orengiers et autres arbres estans comprins en I enclos, toute icelle chambre estans semée de tourterelles ...“

„... ein Himmel, eine Lehne ... Vorhänge, in der Mitte jedes Stückes sind Dattel-, Orangen- und andere Bäume eingeschlossen in eine Umfassung, und die ganze Einrichtung ist mit Tauben bestreut ...“

Besonders beliebt sind verstreute Rosen,[5] die uns auch einen Maßstab für die Grenzen des Naturalismus der Zeit geben können; man vergleiche etwa Tafel 189 a, 195 b, 200 c, d, da wir sonst wieder verleitet sind, den

[1] Deshaisnes, a. a. O., Seite 651.

[2] Zugleich ein Beweis, daß wir auch sonst die Bezeichnung „Weinranken“ wohl oft nur als „Ranken“ im allgemeinen aufzufassen haben.

[3] Im Nachlaß Karls V. Nr. 3900, 3904, sowie in den burgundischen Rechnungen von 1387/88 bei Deshaines a. a. O., Seite 651.

[4] Deshaines a. a. O. Seite 500. (Vgl. auch Seite 668.)

[5] Zum Beispiele Nr. 3903 und 1080, des Nachlasses Karls V.

Naturalismus zu überschätzen. Ein sehr reiches, gewebtes Gegenstück, allerdings aus etwas späterer Zeit, bietet Tafel 190 b.

Es finden sich nun in Stickereien, vielleicht aber schon unter dem Einflusse von Geweben (Seite 128), auch Schmetterlinge vor, so im Nachlasse Karls V. unter Nr. 3646.

◎ ◎ ◎ ◎

Daß die weltliche Figurenstickerei jetzt noch mehr gepflegt wurde, als früher, ist wohl selbstverständlich. Zu den Darstellungen aus Ritterromanen, für die Tafel 176 ein Beispiel bietet[1], treten seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes auch die Darstellungen wilder Männer oder Waldmänner, die sich sonst besonders auch in Gobelinarbeiten häufig finden.

Gestickt finden wir sie im Nachlaßverzeichnisse Karls V.:

3668. „Item, une autre salle ynde, à arbres et à hommes sauvages, brodée de blanc.“ (Vgl. 3684.)	*„Desgleichen eine andere blaue Saaleinrichtung mit Bäumen und wilden Männern, in Weiß gestickt.“*

In Nr. 3669 sind *„wilde Tiere“* und Schlösser erwähnt; besonders häufig kommen wilde Männer und wilde Tiere mit Wappen oder wappenartigen Sinnbildern vor (Nr. 3712, 3647); in Nr. 3659 sind zwei Kissen mit gestickten *„wilden Tieren“* angeführt, die gewappnet sind und Menschenköpfe haben. Man vergleiche Tafel 196 a. Daß solche Bildungen kaum unmittelbar mit den antiken, kentauernartigen Gestalten auf eine Stufe gestellt werden dürfen, wurde schon früher (Seite 127, Anmerkung 3) hervorgehoben.

Etwas merkwürdig berührt uns das Vorkommen solcher Gestalten auf kirchlichen Gewändern, wie bei einem Stücke, das im Inventare der Kathedrale zu Cambray im Jahre 1401 erwähnt wird:[2]

„Une aultre aulbe d'unes parures ouvrées de hommes sauvages de brodure . . .“	*„Eine andere Alba mit einigen Besätzen gearbeitet mit wilden Männern in Stickerei . . .“*

Solche Waldmenschen finden sich, nebenbei bemerkt, auch in Deutschland nicht nur in weltlichen, sondern auch in kirchlichen Stickereien, so auf einem in Wolle auf schwarzer Seide gestickten Dorsale aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in der Kirche zu Kalchreuth;[3] es ist da ein

[1] Eine bemerkenswerte Darstellung von Szenen aus dem Parzival, in Wollstickerei auf Leinen, findet sich im Braunschweiger Museum (Nr. 37), allerdings wohl erst aus dem 15. Jahrhunderte. Nr. 33—36 daselbst bieten Darstellungen aus der Geschichte Mosis und Salomos, in Wollstickerei auf Leinen (Nr. 33—36). Zur Technik vgl. Tafel 5 c.

[2] Deshaisnes a. a. O., Seite 809.

[3] Th. Hampe, *„Zwei mittelalterliche Dorsalien in der Kirche zu Kalchreuth“*. Zeitschrift für christliche Kunst, 1896, Sp. 115 ff.

zottiger Waldmensch auf silbernem Drachen und eine Waldfrau auf einem gleichfalls zottigen Ungetüme zur Trennung biblischer Szenen verwendet.

Da wir in Deutschland ähnliche Darstellungen auch schon auf weit älteren Miniaturen und Gobelinbehängen finden — jedenfalls schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts —, werden sie wohl auch gestickt schon früher vorhanden gewesen sein, freilich kaum in religiösen Szenen.

Die Vorliebe für die Waldmenschen ist ja wohl nur ein Ausdruck der Sehnsucht nach Freiheit vom Zwange und nach Natur, wie das Schäferleben im Rokoko. Die letzte Gotik hat mit dieser Zeit ja vielfach das Streben nach Auflösung der übermächtigen Stimmung, die Empörung gegen geistigen Zwang gemein. In keinem Jahrhunderte war ja auch die Kleidung so frei und abwechslungsreich wie im fünfzehnten.

Der ursprünglich halbreligiöse Stand des Rittertumes ist eben bereits weltlich umgewandelt oder aus seiner führenden Stellung verdrängt; das weltliche Bürgertum dringt immer mehr vor, natürlich besonders in Italien und den Niederlanden mit ihrer gefestigten städtischen Kultur. [1]

© © © ©

Wir kehren aber noch einmal in das 14. Jahrhundert zurück. In Nr. 3578 des Nachlasses Karls V. heißt es:

„Item, une chambre de tartaire vert... brodée à dames et à arbres...“	*„Desgleichen eine Einrichtung von grünem Tartar... gestickt mit Damen und Bäumen.“*

In Nr. 3646:

„Item, deux autres carreaulx de veluian azuré, d'un costé brodé à une fontaine et à dames et à ung arbresseaux de perles...“	*„Desgleichen zwei andere Kissen von blauem Samte, auf einer Seite gestickt mit einer Fontaine mit Damen und einem Baume von Perlen...“*

Kissen mit Fontänen, Damen und Rittern und zwei Löwen, zur Seite der Fontänen, sind in Nr. 3431 angeführt; andere Darstellungen von Fontänen finden sich auch im Nachlaßverzeichnisse der Margarete von Flandern vom Jahre 1405: [2]

„Item, une aultre chambre verde a demy ciel brodée d'un tigre buvant à	*„Desgleichen eine andere grüne Einrichtung mit halbem Himmel ge-*

[1] Wenn die Bedeutung, die die Waldmenschen und die wilden Tiere in der Kunst des späteren Mittelalters erlangt haben, also gewiß auf die Umwandlung des geistigen Lebens zurückzuführen ist, das, woran die Phantasie anknüpfte, mögen zunächst doch Textilmotive in der Art, wie auf Tafel 103a oder 113, gewesen sein. Vielleicht sind gerade die ganz „vermenschlichten“ Gestaltungen dieser Art die späteren.

[2] Deshaisnes a. a. O., Seite 911.

une fontaine et de foelles de chennes blanches et rouges a glans . . .“

stickt mit einem Tiger, der an einer Fontäne trinkt, und mit weißen und roten Eichenblättern und Eicheln . . .“

Daß es sich hier um eine Weiterentwicklung des früher (Seite 138) besprochenen Stoffmotives handelt, ist wohl klar.

Um uns ein Bild von der Wirkung dieser Darstellungen zu machen, müssen wir uns der gleichzeitigen oder wenig späteren französischen Gobelins erinnern, wie der berühmten Folge der *„Dame à la licorne“ (Dame mit dem Einhorn)* im Musée de Cluny zu Paris.

Es ist hier natürlich unmöglich, all die Gegenstände weltlicher Darstellung zu erwähnen; es findet sich im Nachlasse Karls V. zum Beispiele auch ein gestickter Rückenlaken mit Kinderszenen angeführt.

Auch einzelne Buchstaben und zusammenhängende Schriften werden gerne gestickt, so findet sich zu Anfang des 15. Jahrhundertes auf einem Gewandstücke des Herzoges Karl von Orleans ein ganzer Minnesang gestickt vor.[1]

◎ ◎ ◎ ◎

In Frankreich und Burgund scheint der Luxus in Stickereien überhaupt besonders hoch gestiegen zu sein, so daß gegen ihn auch zeitweilige Luxusverbote nichts halfen.[2]

Schon Ende des 13. Jahrhundertes bildeten die Pariser Sticker eine Innung.[3]

Von einem Pariser Sticker, namens Clement, der für den Grafen von Artois arbeitet, hören wir zum Beispiel im Jahre 1399[4]; wiederholt (in den Jahren 1409, 1410, 1432) ist dann von einem Sticker Jean de Laon und Ogier von Gent die Rede, die für die Gräfin von Artois tätig sind.[5]

Die Herzoge von Burgund lassen gegen Ende des 15. Jahrhundertes zum Teile in den Niederlanden, zum großen Teile auch in Paris arbeiten;[6] so erfolgen 1387 bis 1393 Zahlungen an die Sticker Perrin Gale, Estienne Bievre, Robin de Varennes, Henriot Goutier und andere in Paris.

---

[1] Francisque-Michel a. a. O., II., Seite 110.

[2] Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder“*, I., Seite 218. Schon unter Philipp August (gegen 1190) wurden Gesetze gegen den Luxus erlassen. Die Cistercienser schlossen Gewebe aus Gold und Seide vom kirchlichen Gebrauche aus. (Francisque-Michel a. a. O., II., Seite 159.)

[3] Vgl. Gaston le Breton in der Gazette des beaux-arts 1883, II., Seite 345.

[4] Deshaisnes a. a. O., Seite 104.

[5] Deshaisnes Seite 188, 190, 291, vgl. auch Seite 260.

[6] Deshaisnes Seite 650, 651, 687, 699, vgl. 771 und 779.

1416 finden wir im Besitzverzeichnisse des Herzogs von Berry [1] unter

Nr. 573. „Un tableau de broderie fait à pignon de la main Jacquemin Bonnebroque.“	*Nr. 573. „Ein Bild, gestickt in Pignon (mittelfeiner Wolle) von der Hand des Jacquemin Bonnebroque.“*

mit der Darstellung Gott Vaters, der Madonna und einer kleinen Figur der heiligen Veronika; die Stickerei ist mit Silber und Edelsteinen umrahmt. Es scheint sich hier also um wirkliche Bildstickerei (in Lasurstich?) zu handeln.

Der Maler und Bildhauer Girard d'Orleans wird 1351 bis 1355 in Rechnungen erwähnt; von ihm rührt anscheinend auch die Vorzeichnung zu der unter Nr. 1122 im Nachlasse Karls V. beschriebenen und *„la Chappelle maistre Girard“* genannten Kapelle her.

Jedenfalls müssen wir annehmen, daß die Vorzeichnungen zu den Stickereien im 14. und 15. Jahrhunderte, wie dies bei Gobelins der Zeit schon mehrfach nachgewiesen werden konnte, [2] nicht selten von namhaften Künstlern herrühren, insbesondere bei kirchlichen Arbeiten, die doch immer noch die wichtigeren waren.

Dr. Max Dvořak [3] hat es neuerdings wahrscheinlich gemacht, daß die berühmten burgundischen Meßgewänder in der kaiserlichen Sammlung zu Wien, die gewöhnlich — aber ohne geschichtliche Begründung — für die Ordensgewänder des Goldenen Vließes gehalten werden, zum Teile auf Entwürfe *Huberts* und *Jans van Eyck* zurückgehen.

Jedenfalls gehören diese Arbeiten zu dem Herrlichsten, was uns an Stickereien überhaupt erhalten ist. (Vgl. Tafel 191/2.)[4]

© © © ©

Auf hoher Stufe stand, nach den erhaltenen Arbeiten zu urteilen, im späteren Mittelalter auch die Stickerei in Deutschland.

Doch fehlte, wie in der ganzen Kunst- und Kulturbewegung Deutschlands, das Zentrum und die einheitliche Führung, wie es an Paris nicht nur Frankreich, sondern in gewissem Sinne auch Burgund besaß.

---

[1] Gay a. a. O. I., Seite 226.

[2] Vgl. Deshaines a. a. O., Seite 393, und B. Prost in der Gazette des beaux arts 1887 (bezüglich der Gobelins zu Angers).

[3] *„Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyk“* im Jahrbuche ... des Allerhöchsten Kaiserhauses (in Vorbereitung).

[4] Nach Dr. Dvořak gehören die zwei Tischdecken noch dem 14. Jahrhunderte an, der Richtung des André Beauneveu; das schönste Stück, das abgebildete Pluviale, geht wahrscheinlich auf einen Entwurf Huberts van Eyck zurück; die zwei Dalmatiken und das Korporale sind etwas jünger, etwa in der Art Jans van Eyck. Die schlechtere technische Ausführung der letztgenannten erschwert auch die Bestimmung. Ein zweites Pluviale ist noch später, der Entwurf in der Art Rogiers van der Weyden.

Es gab in der späteren Kunst des deutschen Mittelalters ja eigentlich nur an zwei Orten Ansätze zu einer über das Provinzielle hinausgehenden Kunstrichtung: in Prag in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, so lange diese Stadt unter den Luxemburgern eben nicht bloß böhmische Landeshauptstadt, sondern auch Sitz deutscher Kaiser war und künstlerische Verbindung sowohl nach Frankreich als auch nach Italien hin aufrechterhielt, dann, gleichzeitig und länger andauernd, in Köln, das nicht nur als größte Stadt Deutschlands und überhaupt eine der größten und reichsten Städte des ganzen Nordens, sondern auch als Hauptsitz einer ganz eigentümlichen Geistesbewegung zu solcher Führerrolle berufen war. In der Malerei haben ja beide Schulen, besonders die Kölner, tatsächlich Eigenartiges und höchst Bedeutendes geschaffen; in der Stickerei lassen sich die Wirkungsgebiete der beiden Städte wohl noch nicht deutlich auseinanderhalten; eher ist das noch bei den Gobelinarbeiten der Fall, da die Figuren bei ihnen meist größer sind, die Linienführung daher deutlicher erscheint und die unmittelbare Abhängigkeit vom künstlerischen Vorbilde überhaupt immer stärker ist.

Eine süddeutsch-österreichische Arbeit, offenbar noch aus etwas früherer Zeit, ist das auf Tafel 178 abgebildete Stück im Stifte Melk, das gewöhnlich schon in das 13. Jahrhundert versetzt wird.

Da es sich hier aber mehr um eine Provinzarbeit handelt, ist die Zeitbestimmung außerordentlich schwierig. In der übertriebenen, eckigen Bewegung und in dem Ringen nach Ausdruck, der auch tatsächlich ein gewisses Pathos erreicht, scheint die Zeichnung etwa mit dem Passionale der Prinzessin Kunigunde, Äbtissin von Sankt Georg in Prag, auf einer Stufe zu stehen, einem Werke, das dem zweiten Jahrzehnte des 14. Jahrhundertes angehört; in dieser Zeit wäre auch das Dekorative der Stickerei erklärlich.

Unter dem Einflusse der Prager Schule scheint dann das Stück auf Tafel 189 zu stehen, das aus Wittingau in Böhmen stammen soll.

Rheinisch sind mehrere auf den Tafeln 194, 195, 196 und die auf Tafel 200 abgebildeten Stücke.

Gegenüber den stark verweltlichten französischen Arbeiten der Spätgotik sei auf eine Gruppe von Arbeiten verwiesen, die sich besonders im Gebiete des oberen und mittleren Rheines erhalten haben; siehe Tafel 196 b.[1]

Wir haben in dieser Darstellung der heiligen Jungfrau im wundersamen Garten mit dem Einhorne jedenfalls eine Vorstellung aus dem Kreise

---

[1] Eine ältere und noch ausführlichere Darstellung des Gegenstandes (in Seide, Gold und Silber auf Leinen gestickt) hat Herr Dr. Albert Figdor während des Druckes dieses Werkes aus der Sammlung Thewald in Köln erworben. Abbildung in der Zeitschr. f. christl. Kunst. 1896, Sp. 289.

jener deutschen Mystiker vor uns, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundertes die religiöse Auffassung einer weltlich gewordenen und rationalistisch denkenden Zeit mit neuer Poesie zu erfüllen suchten. [1]

Man hat die Worte Heinrich Seuse's (Suso's), eines Führers der Mystiker, mit Recht als eine Art religiöser Minnelieder bezeichnet.

Gerade am Rheine hat diese Schule die größte Wirksamkeit entfaltet und nicht zum geringsten Teile beigetragen zum Erblühen der kölnischen Malerschule mit ihrer wundersam innigen Seeligkeit. Die vorliegende Stickerei gehört trotz der späteren Entstehung noch in den Kreis dieser Schöpfungen.

In Köln scheint, wie bereits erwähnt, auch die Bortenwirkerei Bedeutung erlangt zu haben. Schon kurz vor 1400 gab es hier einen „*bordurwirker*" des Königs von Frankreich und des Herzogs von Burgund. Doch liegt diese Art der Arbeit außerhalb des Rahmens unserer Betrachtung; es sei nur hervorgehoben, daß einerseits Teile der Zeichnung auf den Borten bisweilen in Stickerei ausgeführt sind, anderseits gewirkte Borten nicht selten in Stickereien an Stelle gelegter Goldgründe treten. [2]

Außer den Wappen der Fürstlichkeiten finden sich auch solche vornehmer Geschlechter oder Innungen, die als Stifter kirchlicher Stickereien erscheinen, sehr häufig auf Borten oder sonst an Stickereien angebracht (vgl. Tafel 194 b, c, 195 b, c, e). Natürlich ist dieser Brauch keineswegs auf Köln allein beschränkt; eine bemerkenswerte Aufzählung bürgerlicher Wappen auf Meßgewändern bietet zum Beispiele das Inventar der Sebalduskirche zu Nürnberg. [3]

Mit dem weiteren Aufblühen des süddeutschen Städtewesens im 15. Jahrhunderte gewinnt natürlich auch die Stickerei dieser Gebiete an

---

[1] Auch die Rose und die Lilie, die in Stoffen und Stickereien so beliebt sind, erhalten durch den Mystizismus einen neuen, tieferen Sinn. (Vgl. F. X. Kraus, „*Geschichte der christlichen Kunst*", II/1, Seite 444.)

[2] Über die Kölner Borten siehe: Alex. Schnütgen, „*Die altkölnische Borte*", Zeitschrift für christliche Kunst, 1900 Sp. 1 ff. und Herm. Keussen: „*Die altkölnische Borte*", daselbst 1900, Sp. 149; hier ist unter anderem erwähnt, daß 1456 die Klostererzeugung durch den Kölner Rat zu Gunsten der bürgerlichen Gewerbetreibenden eingeschränkt wurde. — Vgl. auch in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1888, Seite 38, die Anzeige einer Broschüre des Konservators Schulze, gelegentlich der Ausstellung in Krefeld, 1887. — Gay a. a. O. I. Seite 226 erwähnt eine „*broderie de bouture ou de Cologne*", die er wohl falsch erklärt; diese Stickereiart hängt vielleicht mit den Kölner Borten zusammen. Nebenbei bemerkt ist schon 1292 im Inventare von Sankt Peter von „*Frixio de Alemania*" die Rede; vgl. Rohault de Fleury, „*La Messe*", VII., Seite 8.

[3] Es stammt aus dem Jahre 1658 und enthält selbstverständlich auch wieder ältere Arbeiten. Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*", II., Seite 124.

Bedeutung; doch ist ein tieferes Eindringen in die künstlerischen Verschiedenheiten der einzelnen Gebiete heute noch nicht möglich.

Über die deutsche Leinenstickerei wird später (Seite 208) gesprochen.

Wie bereits oben (Seite 177) erwähnt, wurde die Kunst des Stickens schon im früheren Mittelalter auch von den vornehmsten Frauen betrieben; in gewissem Maße dürfen wir das wohl auch für das spätere Mittelalter voraussetzen, so heißt es zum Beispiele in dem Inventare des Schlosses Neustadt:[1] *„Mehr ein messgewand von silber und golt, auf der ain seiten der ritter sanct Georg und auf der andern sanct Christof gestickt* (von anderer Hand ist dann, wohl der Überlieferung entsprechend, hinzugefügt) *so Kaiser Fridrichs* (III) *gemahl Leonora aus Portugal mit aigner hand gemacht.“*

Doch entspricht es wohl der ganzen Entwicklung des gewerblichen Betriebes im späteren Mittelalter, daß das Zunftwesen auch auf dem Gebiete der Stickerei mehr in den Vordergrund tritt; Namen gewerbsmäßiger Sticker haben wir schon oben (Seite 193) kennen gelernt. Auch in deutschen Urkunden ist vielfach von „Goldnatern“ die Rede.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Eigentümlichkeiten der nordischen Stickerei werden aber vielleicht klarer, wenn wir auch noch einen kurzen Überblick über die technische Entwicklung zu gewinnen suchen.

Bis in das 12. Jahrhundert hinein herrscht der Plattstich, der bei Seide häufig auch in Verbindung mit Goldstickerei vorkommt.

Der Plattstich ist meist unregelmäßig, sehr häufig den Formen entsprechend gerichtet; bisweilen tritt an seine Stelle auch der Stielstich, und früh können wir auch den Knötchenstich finden.[2]

Vom 13. Jahrhunderte an wird auch der Ketten- oder Tambourierstich immer üblicher.[3]

Mit dem 15. Jahrhunderte tritt dann der leichtere Flachstich wieder mehr in den Vordergrund.

---

[1] Vom Jahre 1616 — 1618. Vgl. Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses XX/2, Nr. 17.361.

[2] Vgl. Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1889, Seite 337 ff.

[3] Vgl. Karabacek, „*Susandschird*“, Seite 73, Anmerkung 28, und Bock, „*Liturgische Gewänder*“ I., Seite 207: „Tambourettstich, der wohl schon deswegen bereits in alter Zeit seinen Namen erhalten hat, weil, bei Ausführung dergleichen Arbeiten, die Stickerin auf der stark aufgespannten Leinwand durch das Durchstoßen der stumpfen umgebogenen Tambouriernadel einen Ton verursacht, der dem des Tambourin nicht unähnlich ist.“ Zur späteren Art des Tambourierens siehe Seite 322, Anmerkung 2.

Früh bildet sich in der Figurenstickerei auch der Brauch aus, nur die Fleischteile farbig, alles andere in Gold auszuführen.

In älterer Zeit wird, wie wir schon an griechischen Beispielen sahen (Tafel 162 d), leichter Seidenstoff mit Leinwand unterlegt und beim Sticken durch beide Gründe hindurchgestochen; bisweilen wird die Untergrundleinwand der Seide entsprechend gefärbt, damit sie nicht störend hindurchscheint.[1] Auch kommen Unterlegungen mit Pergament vor.

Nicht selten erkennt man noch die Stellen, an denen die Stickerei abgewetzt ist, mit Tinte vorgezeichnete Umrisse;[2] auch scheinen Modelvordrucke für Stickereien verwendet worden zu sein.[3] Auch finden sich Verbindungen von Modeldruck und Stickerei (Tafel 181 c).

Wie sich in den Malereien der romanischen und frühgotischen Zeit meist schwarze Umrisse finden, so sind sie auch in den Stickereien häufig in schwarzer Seide ausgeführt; es gelangen dabei kräftiger Stielstich,[4] aber auch mit Überfangstichen niedergehaltene (Gold-) Schnüre zur Verwendung.[5]

Manchmal wird die ganze Zeichnung durch niedergenähte Schnüre gebildet, wie zum Beispiele bei dem Kreuze eines, um das Jahr 1300 verfertigten Meßgewandes im Braunschweiger Museum (Nr. 3), bei dem dicke, weiße Schnüre auf rotem Seidentaffet aufgenäht sind.

Schon früh findet sich eine eigentümliche Art der Grundbildung, nämlich gelegte Flockseide, die durch ein Netz von Überfangstichen niedergehalten ist, so an der erwähnten Mitra in Admont (Tafel 185 a) und an einer anderen aus dem Anfange des 14. Jahrhundertes, die Alexander Schnütgen beschrieben hat.[6]

Besonders in der späteren Gotik ist die mit deutlichem Netz niedergenähte Flockseide beliebt.[7]

Außerdem tritt häufig noch reicher Perlenbesatz hinzu.

In manchen Fällen sind die Goldfäden lose gelegt und dann mit Überfangstichen befestigt, so daß sie wellig liegen, nicht so gleichmäßig und

[1] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*", I., Seite 193 und I/2, Tafel VII.

[2] Zum Beispiele an den Meßgewändern in Göss und an der Xantener Stola und Manipel; siehe diese bei Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1889, Seite 337 ff.

[3] Essenwein im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1872, Seite 146.

[4] Vgl. Jul. Lessing, „*Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland*", Berlin s. a., zu Tafel 8.

[5] Vgl. Schnütgen, am oben angeführten Orte und in der Zeitschrift für christliche Kunst 1890, Seite 129 ff.

[6] Zeitschrift für bildende Kunst 1890, Seite 129 ff.

[7] A. Schnütgen, „*Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrhundertes*", Zeitschrift für christliche Kunst 1899, Sp. 65 ff.

gespannt wie in späterer gotischer Zeit. Bei Medaillons kommt es auch vor, daß die goldenen Umsäumungen erhöht sind.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wollen hier aber zunächst etwas näher auf die Goldstickerei des Mittelalters eingehen, da sie immer mehr in den Vordergrund tritt.

Bezüglich des verwendeten Goldfadens sei erwähnt, daß gewöhnlich *„cyprisches Gold“*, das ist Häutchengold, zur Anwendung gelangte. Hie und da wird aber auch gezogenes Metall (Metalldraht) verwendet. So ist eine reiche, im Jahre 1295 im päpstlichen Schatzverzeichnisse beschriebene, Figurenstickerei in Gold- und Silberdraht (*„ad aurum et argentum tracticium“*) und mit Perlen gestickt.[1]

Aber auch bei Stickereien ist wieder von *„geschlagenem* Golde“ die Rede, so heißt es im Inventare von Anagni unter den Geschenken Papst Bonifaz' VIII.:[2]

„Item unum pluviale laboratum ad acum de auro battuto et serico de diversis historiis et passionibus sanctorum.“

„Desgleichen ein Pluviale gearbeitet mit der Nadel in „geschlagenem“ Golde und in Seide mit verschiedenen Darstellungen aus dem Leben und Leiden von Heiligen.“

Das Plattdrücken des weichen Häutchengoldes hat wohl auch beim Sticken erst nach der Vollendung der Arbeit stattgefunden, um breitere Goldflächen zu erhalten.

Bemerkenswert ist, daß die ältesten nordischen Goldstickereien fast ausschließlich mit durchgestochenem Goldfaden ausgeführt zu sein scheinen, während wir bei den südlichen gelegtes und mit Seide niedergenähtes Gold als das übliche gefunden haben. Doch mußte man bald zur Erkenntnis gelangen und durch die südlichen Arbeiten in der Erkenntnis gestärkt werden, daß das flache Auflegen und Niedernähen des Goldes mit Seide

---

[1] Gay a. a. O. I., Seite 560, zum Jahre 1295. Daselbst (I., Seite 275, zum Jahre 1295) erfahren wir von einer Stickerei *„ad aurum vel argenteum tracticium deauratum“* (mit Gold- oder vergoldetem Silberdraht). — Nach Karabacek (*„Susandschird“* Seite 14) sind die runden, vergoldeten Drähte die sogenannten *„leonischen Drähte.“* Siehe auch Seite 25, Anmerkung 1. — Reines Gold um Seide gesponnen findet sich an der sogenannten Mütze Stephan des Heiligen im Kapuziner-Kloster zu Wien (Tafel 74 b), siehe Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1883, Seite 112. — Über vergoldeten Silberdraht, um gelbe Seide gedreht, spricht Bock (*„Liturgische Gewänder“*, I., Seite 804, vgl. Tafel IX) bei Stickereien des 12.—13. Jahrhunderts (in niedergenähter Stickerei). Die metallumsponnenen Fäden sind also keineswegs erst eine Erfindung der Renaissance, wie man oft liest. Bock widerspricht sich da teilweise selbst (vgl. daselbst I., Seite 49).

[2] Bock, *„Liturgische Gewänder“*, III., Seite 194.

einerseits der größeren Steifheit des Goldfadens, selbst des Häutchengoldes, besser entspricht, anderseits auch den Glanz des Goldes wirkungsvoller zum Ausdruck gelangen läßt.

Nicht klar ist, ob der Ausdruck *„opus cyprense" (die cyprische Arbeit)* eine besondere Stickereiart bezeichnet oder jede mit cyprischem, das heißt mit Häutchengold, gearbeitete Stickerei, wie Bock[1] annimmt.

Man vergleiche die folgenden Bemerkungen im päpstlichen Schatzverzeichnisse vom Jahre 1295:[2]

„Unum dorsale de opere Anglicano cum imaginibus . . ."	*„Ein Dorsale von ‚Englischer Arbeit' mit Darstellungen . . ."*
„Unum dorsale de opere Ciprensi cum imagine . . ."	*„Ein Dorsale von ‚Cyprischer Arbeit' mit einer Darstellung . . ."*

Die beiden Arten — von der „englischen" wird noch später die Rede sein — scheinen hier also deutlich auseinander gehalten zu werden; doch kann dieser Eindruck auch auf Täuschung beruhen, da auch in alter Zeit die Ausdrücke keineswegs klar auseinander gehalten werden.

Dann wäre weiter zu erwähnen:

„Unum dorsale de panno rubeo de opere Ciprense ad spinam piscis ad aurum . . ."	*„Ein Dorsale von rotem Stoffe mit ‚Cyprischer Arbeit' in Gold in Fischgrätenart . . ."*

In diesem Falle scheint es sich um gelegtes Gold zu handeln und das Niedernähen des Goldes so durchgeführt worden zu sein, daß die Überfangstiche ein Zickzackmuster bildeten, also etwa wie wir es auf Tafel 5 a sehen.

Eine anscheinend alte Art der Goldstickerei wird in dem Nachlaßverzeichnisse Karls V. öfter, insbesondere bei Goldborten, erwähnt: die *„griechische (romäische) Arbeit" („ouvrage de Rommenie").*[3] Zum Beispiele:

Nr. 1040. „Item, une autre chappe à prélat, brodée sur or à ouvrage de Rommenie."	*„Desgleichen eine andere Prälatenkappa auf Gold gestickt in griechischer (romäischer) Art."*

Dieses Stück wurde, nebenbei bemerkt, 1355 geschenkt.

---

[1] *„Liturgische Gewänder"*, II., Seite 39, Anmerkung 5.

[2] Gay a. a. O., Seite 560.

[3] A. a. O. außer den folgenden Stellen in Nr. 1112, 1116, 3341, 3342.

Oder 1128. „Item une autre patouaille parée, sur champ d'or, à l'ouvrage de Rommenie, à demiz appostres plaz . . .“

„Desgleichen eine andere Paradedecke, auf Goldgrund, in griechischer Art, mit flachen Halbfiguren von Aposteln . . .“

Oder endlich

1105. „. . . la chazuble à orfroiz de Rommenye à ymages enlevez . . .“

„. . . die Kasel mit griechischer Goldborte mit erhabenen Figuren . . .“

Nach Gay[1] hätten wir unter *„griechischer Stickerei“*, die übrigens auch noch im 15. Jahrhunderte erwähnt wird, eine Stickerei mit flachem Relief zu verstehen. Nach den angeführten Erwähnungen ist diese Erklärung auch nicht unwahrscheinlich.

Vielleicht darf man auch die, schon früher (Seite 74) besprochene und auf Tafel 162 b erkennbare, vertiefte Linienführung mit Seidenfüllung als bezeichnend für diese Art ansehen.

Auch scheint in den angeführten Erwähnungen nur von eigens auf Leinwand gearbeiteten, dann ausgeschnittenen und auf Goldgrund aufgesetzten Figuren die Rede zu sein; sie konnten dabei unter Umständen (zum Beispiel bei Nr. 1040) selbst flach sein und doch über dem Untergrunde alsRelief wirken, wie oben das Stück auf Tafel 162 b. Doch war auch schon von rundlich unterlegten griechischen Stickereien die Rede.

Vielleicht ist die *„cyprische Arbeit“* im Gegensatze zur *„griechischen“* die in einer Fläche gearbeitete Goldstickerei, wie sie bereits besprochen wurde (vgl. Tafel 63, 64). Wenn die flache Stickerei natürlich auch griechisch ist, so mag sich später im Abendlande der Ausdruck *„griechisch“* doch auf eine ganz bestimmte Art beschränkt haben.

◎ ◎ ◎ ◎

Von der Mitte des 13. Jahrhundertes ab finden wir sowohl in italienischen als auch in nordischen Quellen sehr häufig den Ausdruck *„englische Arbeit“* (*„opus anglicum“, opus anglicanum“, „broderie d'Angleterre“*).

Bock[2] hat angenommen, daß man darunter mit Gold- und Silberblechen versehene Stickereien zu verstehen habe, wie etwa den berühmten Mantel des Richard von Cornwallis.[3] Gay[4] vermutet darunter wieder reiche Perlenstickereien.

Es wurde auch angenommen, daß unter *„englischer Stickerei“* die auf Tafel 194 a erkennbare, spiralförmige Legung des Goldes zu verstehen sei

---

[1] A. a. O., I., Seite 226.

[2] *„Liturgische Gewänder“* I., Seite 209 und II., Seite 303.

[3] Bock, *„Kleinodien des heiligen römischen Reiches“*.

[4] A. a. O. I., Seite 32.

oder daß der Ausdruck überhaupt nur die Herkunft einer Arbeit kennzeichnen solle.[1]

Alexander Schnütgen beschreibt dagegen eine andere Stickereiart als *„englische“;* bei dieser werden die Figuren auf einem eigenen Stoffe gestickt, dann ausgeschnitten und auf den (Gold-) Grund aufgenäht; die Goldfäden werden innerhalb seidengestickter oder durch Schnürchen gebildeter Umrisse den Umrissen gleichlaufend gelegt und mit (roter) Seide niedergenäht; ganz seidengestickte Partien finden sich dabei nur ausnahmsweise, besonders in Köpfen und Händen, vor.[2]

Nach Maud R. Hall, die sich hauptsächlich auf die Untersuchungen Dr. Rock's stützt, wäre das *„opus anglicum“* eine Art Kettenstich in kreis- oder spiralförmiger Führung, verbunden mit Knötchenstichen.[3]

Bei diesem Widerspruche der Meinungen wird es am besten sein, einige alte Nachrichten selbst anzuführen.

Im Schatzverzeichnisse von St. Peter in Rom[4] (vom Jahre 1295) heißt es:

„Unum pluviale anglicanum cum campo toto de auro filato et cum multis imaginibus sanctorum et figuris avium et bestiarum, cum frixis ad perlas et cum 4 bottonibus parvis.“	*„Ein „englisches“ Pluviale, der Grund vollständig aus gesponnenem Golde und mit vielen Bildern von Heiligen, von Vögeln und Tieren, mit perlenbesetzten Streifen und 4 kleinen aufgesetzten Edelsteinen.“*

Im Inventare des Nachlasses Karls V. von Frankreich finden wir:

Nr. 1037 „Une chappe à ymages sur champ d'or d'ouvraige d'Angleterre, l'orfroiz et la bordeure à perles, à 4 gros boutons de perles.”	*„Eine Kappa mit Bildern auf Goldgrund in englischer Arbeit, die Goldborten und die Stickerei mit Perlen, und vier großen Perlenfassungen.”*
Nr. 1038. Une autre chappe à prélat brodée sur or, à ymages de point d'Angleterre . . .“	*„Eine andere Prälatenkappa, gestickt auf Gold, mit Bildern in englischem Stiche . . .“*

Nach diesen Beschreibungen hat man den Eindruck, als ob es zum Wesen der „englischen“ Stickerei gehöre, daß der Grund golden wäre und die Figuren im Gegensatze dazu stünden; besonders tritt dies in

---

1 L. de Farcy a. a. O., Seite 442.

2 In der Zeitschrift für christliche Kunst 1898, Sp. 187 ff.

3 *„English Church Needlework“*, Seite 15: „Chain stitch, then, worked in circular lines, and relief given to parts by buttons sunk in the faces and other portions of the persons, constitute the elements of the *opus anglicum,* or embroidery after the English manner.“

4 Gay a. a. O., Seite 33, vom Jahre 1295.

der Beschreibung unter Nr. 1038 hervor, wo der Goldgrund und der „englische Stich“ einander geradezu gegenübertreten.

Daß man mit der Seidenstickerei auch Perlen-, Flitter-, sowie Glasbesatz verbinden konnte, das ist wohl nicht zu bezweifeln; man vergleiche Tafel 193 d. Doch liegt das Wesen der englischen Stickerei offenbar nicht darin.[1]

Reicher Perlenbesatz wird allerdings auch in dem Inventare Philipps des Guten vom Jahre 1420 bei einer „englischen“ Stickerei erwähnt:[2]

Nr. 4097. „Une chappe de brodeure d'or, façon d'Engleterre, à plusieurs histoires N. D. et anges et autres ymages estans en laçeures escriptes, garnie d'un orfroiz d'icelle façon fait à apostres, desquelles les manteaulx sont tous couvers de perles et leur diadesmes pourphilez de perles, estans en manières de tabernacles faiz de 2 arbres dont les tiges sont couvertes de perles . . .“

„Eine „in englischer Art“ mit Gold gestickte Kappa, mit mehreren Darstellungen (aus der Geschichte) der heiligen Jungfrau, mit Engeln und anderen Figuren, die in (Spruch-) Bändern beschrieben sind, geschmückt mit einem Besatze derselben (englischen) Art mit Aposteln, deren Mäntel mit Perlen bedeckt, und deren Heiligenscheine mit Perlen umsäumt sind; sie stehen in einer Art von Tabernakeln, die durch 2 Bäume gebildet werden, deren Stämme mit Perlen bedeckt sind . . .“

Die Ansicht Schnütgens ließe sich mit den oben angeführten Beschreibungen (Nr. 1037, 1038) ebenso wie mit der letzten (Nr. 4097) vereinen.

Aber zu Ende des 13. Jahrhundertes darf man eine solche Technik, die für das späte Mittelalter kennzeichnend ist, wohl noch nicht annehmen.

Es ist übrigens, wie bei allen Fachausdrücken — besonders der Textilkunst — gar nicht ausgeschlossen, daß der Ausdruck zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten Verschiedenes bedeutete; manchmal mag er tatsächlich nur die beglaubigte oder vermeintliche Herkunft eines Stückes bezeichnen.

Vielleicht darf man aber in der reichlicheren Verwendung der Seide bei der Figurenstickerei, die ja auch nach der Annahme Dr. Rock's und

---

[1] Auch wenn es 1424 im Inventar des Besitzes Karls VI. heißt: *Une chappe à ymages sur champ d'or, d'ouvrage d'Angleterre, l'orfrois et la broderie à perles, à 4 gros bouton de perles* . . . (Gay a. a. O. Seite 33, unter 1424), so braucht natürlich nur ein Teil der Stickerei aus Perlen zu bestehen. Bezeichnend ist aber, daß sich die Bilder vom Goldgrund offenbar wieder plastisch abheben.

[2] Gay a. a. O. I., Seite 225.

Maud Hall's vorauszusetzen wäre, ein wesentliches Kennzeichen der „englischen" Stickerei sehen. Denn während früher die ganzen Figuren mit Ausnahme der Fleischteile und manchmal selbst diese (Tafel 63, 64) aus Gold bestanden, finden wir später (zum Beispiel Tafel 193, 194) vollständig in Seide ausgeführte Figuren vor goldenem Grunde.

Der Ausdruck „auf Goldgrunde" wäre für solche Arbeiten auch ganz verständlich.

Es ist sehr begreiflich, daß der Norden immer noch eher die Seiden- als die Goldstickerei ausbilden konnte; denn wenn auch die Materiale für beide Stickereiarten eingeführt werden mußten, so war die Seide doch nicht so kostbar, wie der Goldfaden.

Es ist auch gar nicht ausgeschlossen, daß der Ausdruck „englische Stickerei", falls er ursprünglich tatsächlich die Stickereien mit viel oder vorherrschender Seide im Gegensatze zu den kostbareren südlichen mit vorherrschendem Golde bezeichnet haben sollte, auch dann noch blieb, als die eigentliche Weiterentwicklung gar nicht mehr in England selbst vor sich ging.

Es mag daher für die frühere Zeit die Ansicht Dr. Rock's und Maud Hall's gelten, für die spätere mehr jene Schnütgens. Und es kann so ursprünglich die Bezeichnung „englischer Stich", wenigstens was das Material betrifft, mehr einen Mangel als einen Vorzug bedeutet haben. Aber England selbst mochte früh schon verstanden haben, aus der Not eine Tugend zu machen.

England, das ja in vieler Beziehung ein Hauptland der frühen Gotik ist, mag gerade auf dem Gebiete der Stickerei dem der Gotik eigenen Streben nach Naturalismus durch Ausbildung der Schattierung in Seide zuerst überzeugenden Ausdruck gegeben haben.

Daß England gerade in der Stickerei besondere Bedeutung erlangt hat, wissen wir, wie bereits gesagt (Seite 177, Anmerkung 1), aus den Quellen; wir sehen es aber auch an den ausgezeichneten in England erhaltenen Arbeiten (Tafel 179 b).

Daß das sonst in der Gotik führende Frankreich auf diesem Gebiete übertroffen wurde, mag sich schon durch das viel häuslichere Leben Englands erklären.

◎ ◎ ◎ ◎

Diese Weiterentwicklung im Sinne des Modellierens geht nicht nur so vor sich, daß die Seide stellenweise in Flachstich über das Gold gelegt wird (vgl. Tafel 193 b) oder es in den Figuren ganz ersetzt (Tafel 194 a), sondern auch so, daß die, das gelegte Gold niederhaltenden Stiche eine

ganz eigenartige Ausbildung erfahren. Durch ungleiche Verteilung der Überfangstiche, durch Erweiterung des Abstandes, wo es sich um Grund oder Glanzlichter handelt, durch dichtes Aneinanderfügen, wo man Modellierung zu erreichen sucht, und durch Anwendung verschiedener Farben in den niederhaltenden Stichen bildet sich eine ganz eigentümliche Art der Stickerei, die wir heute gewöhnlich Lasurstich oder burgundische Technik nennen. Wir nennen sie Lasurstich, weil die über die gespannten Goldfäden geführten Seidenstiche wie eine Lasur auf dem goldenen Grunde liegen und ihn hindurchscheinen lassen, burgundische Technik, weil diese Art besonders zur Blütezeit der burgundischen Kunstübung in Brauch war. Auch der französische Ausdruck *„or noué“* bedeutet dasselbe. Man vergleiche hiezu die Tafeln 191/2 und 238.

Die Lasurtechnik erzeugt in der Ausbildung, die sie im späten Mittelalter erreicht hat, den Eindruck eines ganz wundersam schimmernden und schillernden Glanzes und kann wohl als diejenige Stickereitechnik gelten, die dem Streben des späteren Mittelalters nach geheimnisvollem Farbenzauber den eigenartigsten Ausdruck zu geben vermochte.

So findet sich zum Beispiele im Bayerischen Nationalmuseum zu München ein Exemplar des (1414 von Kaiser Sigismund gestifteten und 1437 erloschenen) Drachenordens, der einen kreisförmig zusammengeringelten Drachen in reliefartiger Ausführung ganz in Lasurtechnik zeigt. Das Stück ist ziemlich groß, der Durchmesser des Kreises etwa 30 *cm.* Das grünliche, rötliche, bläuliche Schimmern ist von geradezu bestechendem Reize.[1]

Wenn wir übrigens gelegentlich einer Schenkung König Renés[2] hören, daß verschiedene Stücke aus schillerndem Goldstoffe *(drap d’or changeant)* mit Stickerei hergestellt waren, so erkennen wir dasselbe Farbenempfinden.

Daß verschiedenfarbige Seide zum Niedernähen des gelegten Goldes verwendet wurde, haben wir schon (Seite 180), an einem Stücke des 13. Jahrhunderts gesehen; also auch hier gibt es eine allmähliche Entwicklung.

◎ ◎ ◎ ◎

Auf den Gedanken der ungleichen Verteilung der Stiche mochte die verschiedene Art des Niedernähens der Grundmuster führen. Wir hörten oben (Seite 200) schon von fischgrätenartig niedergenähtem Golde; die Stiche konnten aber auch andere geometrische Formen annehmen, zum

---

[1] Eine, allerdings farblose, Abbildung bei Alw. Schultz *„Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhunderte“* (Wien 1892) Figur 55.

[2] L. de Fleury in der Revue de l’art chrétien, 1885, Seite 176.

Beispiele mauerwerkartige, wie in den folgenden Beschreibungen des Nachlaßverzeichnisses Karls V. von Frankreich:

Nr. 1062. „... et sont les orfroiz de broderie à champ d'or, à ymages d'appotres, à maçonnerie de soye ...“

„... und es sind die Goldborten von Stickerei auf Goldgrund mit Apostelfiguren, in ‚Seiden-Mauerwerk‘ ...“

Nr. 1061. „Une table d'autel de veluiau vermeil, brodée à appostres d'or enlevez, et à maçonnerie par dessus ...“

„Eine Altardecke aus hochrotem Samte, gestickt mit Aposteln in erhabenem Golde und mit ‚Mauerwerk‘ darauf ...“

Es scheinen hier die „mauerwerkartigen“ Formen das eine Mal (Nr. 1062) über dem Golde des Grundes, das andere Mal über dem Golde der Figuren sich gebildet zu haben. Man vergleiche auch Tafel 193 a, d und 195 a.

Die erste Erwähnung könnte sich allerdings auch auf niedergenähte Seide beziehen (vgl. Tafel 195 e).

Das mauerwerkartige Niedernähen wurde bei hinzutretenden untergelegten Fäden zu dem bereits besprochenen und auf Tafel 5 d dargestellten Verfahren, siehe auch Tafel 193 a und d. Es ist nicht ausgeschlossen, daß in den angeführten Beschreibungen schon dieses Verfahren gemeint ist.

Öfter wird auch *„maçonnerie de perles“*, *„maçonnerie de perles par dessus“* erwähnt; [1] es ist damit offenbar ein geometrisches Besticken mit kleinen, ausnahmsweise auch mit großen, Perlen [2] gemeint.

Auf Samt wurden die Figuren wohl nicht direkt gestickt, sondern mit ausgeschnittenem (Leinen-) Grunde auf den Samtgrund übertragen.

Goldstickerei auf Samtgrund, wie die oben erwähnte (Nr. 1061), kommt wohl erst in der späteren Gotik vor, in einer Zeit, in der der Samt auch erst in der Weberei Bedeutung erlangte. [3]

Wir gehen nun zu den anderen Sticharten über, die im späteren Mittelalter an Bedeutung gewinnen. Der Knötchenstich ist, wie bereits hervorgehoben, jedenfalls schon früh angewendet worden; so findet sich schon im Jahre 1295 [4] eine Kappa *„breudata cum minutis nodis“* („*gestickt*

[1] Nachlaß Karls V. a. a. O., Nr. 1056, 1131.

[2] Nachlaß Karls V. a. a. O., Nr. 1056: *„maçonnerie de grosses perles“*.

[3] Ich glaube auch, daß L. de Farcy a. a. O., Tafel 28, irrt, wenn er die auf Tafel 179 a gebrachte Stickerei in die 2. Hälfte des 13. Jahrhundertes versetzt. Sie gehört sicher erst dem 14. Jahrhunderte an.

[4] Bock, *„Liturgische Gewänder“*, III, Seite 310 (Inventar von St. Paul in London).

in kleinen Knoten") und im Jahre 1322 eine Arbeit „*de opere nodato*", im Jahre 1353 eine andere „*pointe par manière de neuz*", was sich wohl auch auf diese Technik bezieht.[1]

Auf Leinwand kommt Flechtstich und unregelmäßiger Plattstich besonders häufig vor,[2] auch der Tamburierstich, der vor allem bei größeren Leintüchern und den sogenannten Hungertüchern, die zur Fastenzeit den Altarraum der Kirche gegen das Schiff abgrenzten, zur Anwendung gelangte;[3] vgl. Tafel 199. Eine eigentümliche Technik zeigt Tafel 5 c.

Durchbrüche finden sich wohl erst in spätgotischer Zeit, bei Alben, Kommuniontüchern u. a.[4] Dem Durchbruch ähnliche Arbeiten mit zusammengezogenen Fäden sind aber auch früher nicht selten; man vergleiche Tafel 165 b.

Jedenfalls findet sich im 14. Jahrhunderte auch mehrfarbiger Kettenstich auf Leinen, so auf einer gestickten Reliquienhülle im Kölner Kunstgewerbe-Museum, Tafel 181 b. Dieser Stich eignet sich besonders für gerade Linien. Schnütgen, der das letztgenannte Stück bespricht,[5] nimmt daher auch an, daß zum Beispiel das in der Stickerei achteckig erscheinende Glücksrad nur infolge der Technik diese Form angenommen hat; jedenfalls muß der Geschmack aber noch sehr auf das streng Stilistische gerichtet gewesen sein, wenn man solche Formen schön finden konnte. In bäuerlicher Kunst haben sich ähnliche Gestaltungen ja bis heute erhalten.

Auf grober, fast kanevasartiger Leinwand[6] ist in weißem Leinen- und rotem Seidenfaden die Stickerei der sogenannten Alba des heil. Franziskus zu Assisi ausgeführt, die wohl erst dem 14. Jahrhunderte entstammt.[7] Die

---

[1] Gay a. a. O., I., Seite 484 und 296.

[2] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*", I., Seite 195, I/2, Tafel VIII.

[3] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*", I., Seite 187, und III., Seite 135 ff. Darnach wäre diese Stichart schon im 11. und 12. Jahrhunderte im Gebrauche gewesen, was aber Bocks eigenen, früher erwähnten Angaben widerspricht. Über die „Hungertücher" speziell handelt C. A. Savels in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, Sp. 179 ff., siehe auch A. Schnerich, „*Ein Hungertuch zu Gurk vom Jahre 1458*", Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission, N. F. XIII/1. Im 17. Jahrhunderte verliert sich der Gebrauch der Hungertücher.

[4] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*", II., Seite 48, 49, III., Seite 21 und des Verfassers „*Entwicklungsgeschichte der Spitze*", Seite 6 ff.

[5] Zeitschrift für christliche Kunst 1899, Sp. 65 ff.

[6] Nebenbei sei bemerkt, daß Kanevas ursprünglich ein gröberes Gewebe, vielleicht aus Hanf, bezeichnet und schon Ende des 13. Jahrhundertes erwähnt wird. 1593 ist von seidenem Kanevas aus Genua die Rede. Vgl. Gay a. a. O. I., Seite 271.

[7] Vgl. Josef Braun, „*Die Albe des heiligen Franziskus zu Assisi*", Zeitschrift für christliche Kunst 1900, Sp. 105 ff. Der Stich wird von Braun als „Gobelinstich" bezeichnet.

Musterung der gestickten Streifen ist eine hauptsächlich geometrische, zum Teile mit paarweise zusammengestellten Hirschen.

Netzstickereien mit geometrischer Musterung, ähnlich denen der Leinenstickerei auf Tafel 171, sind mehrfach erhalten.

Piquéartig ist das Stück auf Tafel 198; die Formen sind hier, sozusagen, durch Zusammenkneifen der Leinwand und Festnähen der Kniffe entstanden.

◎ ◎ ◎ ◎

Eine besondere Pflege scheint die Leinenstickerei gerade in Deutschland gefunden zu haben, da die Leinenerzeugung hier immer hoch entwickelt und die Seide schwerer erreichbar war.

Schon in der Beschreibung der Schenkungen des Papstes Bonifaz VIII.[1] heißt es:

„Item 20 tobalias, tam sericeas, quam operis Alemannici."	*„Desgleichen 20 Handtücher, sowohl seidene, als solche von deutscher Arbeit."*

Es ist hier also entschieden „deutsche Arbeit" und „seiden" einander entgegengestellt.[2]

Daß es sich aber hiebei wirklich um Stickerei handelt, geht aus folgender Stelle[3] hervor:

„Item una tobalia de opere theotonico cum imaginibus Salvatoris, et quatuor evangelistarum . . ."	*„Desgleichen ein Tuch (Antependium) von deutscher Arbeit mit Bildern des Heilandes und der vier Evangelisten . . ."*

Für die spätere Entwicklung der deutschen Leinenstickerei bieten Tafel 199 bis 204 Beispiele. Bisweilen, wie bei den Stücken auf Tafel 200, wird auch in Deutschland Seide zur Stickerei auf Leinen verwendet.

Nicht hierher gehören natürlich die schon früher erwähnten Stickereien, bei denen die Leinwand nur den Untergrund bildete und die Seide oder das Gold sie vollständig deckte.

◎ ◎ ◎ ◎

Größere Wollstickereien in freierer Stichart wurden bereits erwähnt (vgl. Tafel 163 b, 176, sowie das Muster auf Tafel 5 i).

---

[1] Bock, „*Liturgische Gewänder*", III., Seite 24.

[2] Vgl. auch Bock, „*Liturgische Gewänder*", III., Seite 194. *„Item unum dossale* (Rückenbehang im Chor) *ad aurum, cum arbore vite cum mantili, de opere theotonico."*

[3] Bock, „*Liturgische Gewänder*", III., Seite 62.

Wollstickereien mit gezähltem Faden (Kreuzstich, Tapezierstich u. a.) sind vom 13. bis 14. Jahrhunderte an jedenfalls nichts Seltenes[1] und zwar sowohl für Reliquientäschchen als, in gröberer Ausführung, für Kanzelhänge und Ähnliches. Besonders in Frankreich wird diese Art auch für nicht-kirchliche Zwecke häufig verwendet.[2]

Der Ausdruck *„euvre de point"*, der sich im Inventar Karls V. von Frankreich wiederholt findet, bezeichnet offenbar schon den sogenannten halben Kreuz- oder Tapezierstich (Diagonalstich).[3] (Vgl. Tafel 5 e bis h.)

In Nr. 1038 ist von einer *„chappe à ymages de point" (einer Kappa mit Darstellungen in „Point")* die Rede, in Nr. 3633 von Kissen mit Wappenstickereien, in Nr. 3886 von Wellenformen dieser Art, in 3881 von Tieren *„pointée(s) bien menuement" (sehr fein in „Point");* übrigens ist auch in Nr. 3885 die Feinheit der Ausführung hervorgehoben.

Die Wellenformen kommen wohl schon dem nahe, was man später als *„Point de Hongrie" (ungarischen Stich)* bezeichnet (siehe Seite 275 und Tafel 280 c).

◎ ◎ ◎ ◎

Das Relief, das wir schon früher in der Stickerei fanden, wird im späteren Mittelalter, dem Streben der ganzen Zeit nach stärkerer Wirkung und größerem Naturalismus entsprechend, jedenfalls immer kräftiger.

So finden wir in dem Inventare von Sankt Sebald zu Nürnberg vom Jahre 1658 folgende Erwähnung:[4]

„Ein gülden Rothsammetes Ornat, mit einem erhaben Creutz und Perlenen Salvator, auch anderen Bildern, insonderheit St. Sebaldt und der Jahreszahl 1486."

Das Äußerste in dieser Beziehung sehen wir auf Tafel 195 a; man vergleiche auch Tafel 196 a und b.

Mit diesem starken Relief werden auch die verschiedensten Sticharten, wie Noppen und Röhrenformen (eine Art Seiden-Bouillon) bildende Seidenstiche verwendet; auch werden gestickte und ausgeschnittene Formen auf Leinwand aufgeklebt und die Stickereien nicht selten mit Pergament oder geschnitztem Holze unterlegt. Vgl. Tafel 5 b.

◎ ◎ ◎ ◎

---

[1] Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder"*, I., Seite 219, III., Seite 147.

[2] Über gestickte Reliquientäschchen, Aumonièren u. a. Bock, *„Liturgische Gewänder"*, I., Seite 219, 220.

[3] Gay a. a. O., I., Seite 89 scheint allerdings schon an *Piqué*-Technik zu denken.

[4] Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder"*, II., Seite 124.

Bei dem Stücke auf Tafel 193 a ist der Seidenflachstich großenteils durch Aufnäharbeit mit nur schattierenden Stichen ersetzt; so ist der ganze Körper Christi aus weißem Atlas gebildet.

Einfachere Aufnäharbeiten (*„opus consutum“*), die für kirchliche Zwecke wohl lange Zeit nicht für kostbar genug gehalten und deshalb nur vereinzelt angewendet wurden,[1] kommen mit der Zunahme der weltlichen Aufgaben in der späteren Gotik offenbar reichlicher zur Anwendung; besonders häufig sind sie auch für die Fleischteile auf sonst goldgestickten Borten. Ganze Zimmereinrichtungen finden wir im Inventare Karls V. wiederholt in Aufnäharbeit (*„sortail“* oder *„seurtail“*) ausgeführt.[2] Auch kommen Teppiche in verschiedenem ausgeschnittenem Tuche vor, also eine Art Einlegearbeit[3], und Aufnäharbeiten von Samt auf Leder, übrigens auch Flachstickerei auf Leder.[4]

Bisweilen sind die aufgesetzten Teile auch nur mit einem Klebemittel befestigt, so bei dem folgenden, im Jahre 1420 im Inventar Philipps des Guten erwähnten, Stücke:[5]

„Une chappe de drap de damas blanc, semée d'anges de broderie d'or, jouans de plusieurs instrumens, assis seulement à cole sur lad. chape.“

„Eine Kappa von weißem Damast, bestreut in Goldstickerei mit Engeln, die verschiedene Instrumente spielen, und zwar sitzen sie bloß mit Klebstoff auf der Kappa.“

Bezüglich des Motives mag man etwa Tafel 207 b vergleichen.

◎ ◎ ◎ ◎

Daß das Besticken mit Perlen und Edelsteinen schon sehr alt ist, haben wir bereits auf Tafel 12 e gesehen; es ist in der Gotik gegen früher sogar eher zurückgetreten oder wenigstens der Wirkung des Figürlichen mehr untergeordnet.[6] Vgl. Tafel 193 d. Doch kommt es noch vor, daß der Körper einer ganzen Figur, zum Beispiel des Gekreuzigten, mit Perlen bedeckt ist.[7] Man vergleiche auch das oben (Seite 203) angeführte Beispiel, Nr. 4097 im Nachlasse Karls V. von Frankreich.

---

[1] Vgl. Alex. Schnütgen, *„Gestickter Behang des XV. Jahrhundertes im Dome zu Xanten“*, Zeitschrift für christliche Kunst 1890, Sp. 287 ff.

[2] Nr. 3545, vergleiche dazu die Anmerkung Labarte's über den Sinn des Wortes *sortail*, das schon 1316 nachzuweisen ist.

[3] Inventar Karls V. Nr. 3721. Über Tuchmosaik siehe Bock, *„Liturgische Gewänder“* III., Seite 202 und Tafel XXV.

[4] Inventar Karls V. Nr. 3547; Nr. 3340, 3622, 3788.

[5] Gay a. a. O. I., Seite 226.

[6] Über Schmelzperlen und Korallen seit dem 13. Jahrhunderte siehe Bock, *„Liturgische Gewänder“* I., Seite 207.

[7] Meßgewand im Braunschweiger Museum Nr. 23.

Bisweilen werden Perlen zu ganzen Häufchen (Knoten) vereinigt aufgesetzt, so im Nachlasse Karls V. von Frankreich Nr. 1133 *(„neuz de perles")* oder Nr. 3643 *(„semez de troschez de perles", „besät mit Trauben oder Büscheln von Perlen").*

Auch kommen schon im Mittelalter, ebenso wie falsches Gold, auch falsche Perlen und Edelsteine vor, so in einem Reliquieninventar der Kirche zu Brixen vom 12. Dezember 1397: [1]

„Item pretexa cum perlis contrafactis et vitris deauratis."	*„Desgleichen ein Besatz mit gefälschten Perlen und vergoldeten Gläsern."*

In gewissem Sinne kann man ja wohl auch die silbernen Halbkügelchen der Mitra aus Arnoldstein (Tafel 182/3) als Nachahmung von Perlen bezeichnen.

Korallenstickerei wird zum Beispiele im Inventar von Sankt Veit zu Prag vom Jahre 1387 erwähnt: [2]

„Item secunda capsa (corporalium) habens agnum de perlis in circulo gemmis et perlis circumdato ex una parte et ex alia parte habens arborem rosarum de corallis."	*„Desgleichen eine Korporaltasche, auf der einen Seite mit einem Lamme aus Perlen, umgeben von einem Kreise von Edelsteinen und Perlen, auf der anderen mit einem Rosenstrauche aus Korallen."*

Größere Bedeutung haben die kleinen, rundlichen Goldbleche *(or à paillette, batteure,* deutsch *Pallietten, Palgetten),* die in verschiedenen Gestalten vorkommen. Besonders interessant ist in dieser Beziehung die reiche Sammlung gestickter Kirchengewänder des 14. und 15. Jahrhundertes, die sich im Museum zu Braunschweig befindet; wir sehen da kleine, kreisrunde Scheiben mit zahlreichen hervorstehenden Punkten, andere in der Mitte gewölbte, andere wieder mit Diagonalrippen und mehrfach eingezogener Umfassungslinie.

An Arbeiten des 15. Jahrhundertes finden wir auch herzförmige Plättchen und auch gewöhnliche, kreisrunde, die aber so dicht übereinander gelegt sind, daß die Formen wie mit einem Schuppenpanzer bedeckt erscheinen.

---

[1] Im k. k. Statthaltereiarchive zu Innsbruck. Vgl. Jahrbuch .... des Allerhöchsten Kaiserhauses XX/2, Nr. 17.424.

[2] Vgl. Bock, *„Liturgische Gewänder"*, II., Seite 270.

Siebenter Abschnitt: Weberei und Stickerei der Renaissance-Richtung.

Die „Renaissance" ist der dritte christliche Weltstil oder der Stil des dritten Standes der christlichen Welt.

Im griechisch-römischen Weltreiche waren zuletzt alle geschichtlich gewordenen Standesunterschiede, wenigstens unter den Freien, geschwunden. Aus der großen, gleichartigen Masse erhob sich nur der Herrscher und eine Beamtenschar, wie sie zur Verwaltung des Staatswesens notwendig waren; auch der Soldat war in gewissem Sinne Staatsbeamter geworden.

Diese scheinbar einfache, aber doch überaus verwickelte Gesellschaftsordnung konnte sich auf die Dauer nicht im Gleichgewichte erhalten, den Angriffen von außen auf die Dauer nicht Widerstand leisten.

Den Germanen gelang es, durch die Kraft ihrer Persönlichkeit die Welt neu zu organisieren. Es gab nun in den einzelnen Staaten, die sich allmählich auf den Trümmern des weströmischen Reiches erhoben hatten, wieder herrschende Schichten.

Aber es gab nur einen einzigen gemeinsamen Stand, der alle diese Länder umfaßte: das christliche Priestertum. Als Erbe der antiken Kultur vertrat das Priestertum überall die gleichen Interessen und war eben dadurch zu dem gemeinsamen Stande geworden.

Die Priester waren durch Jahrhunderte die geistigen Führer. Die Kunst ist daher in dieser Zeit auch der Ausdruck ihres Empfindens; die romanische Kunst ist ihre Kunst. Keine andere Zeit hat in der Tat die Erhabenheit des Gottesbegriffes in ähnlich überwältigender Weise darzustellen vermocht.

Die Kunstsprache dieser Zeit ist darum aber auch eine Weltsprache, wenn sie in den einzelnen Ländern auch dialektische Verschiedenheiten aufweist.

Wir haben aber gesehen, daß neben dem Priestertume sich allmählich ein zweiter Stand in den mittel- und westeuropäischen Ländern erhebt: das Rittertum. Die Gotik ist der Stil dieses Standes. Die schwärmerische Hingabe an Höheres ist der überzeugende Ausdruck ihrer Schöpfungen.

Auch die Gotik ist ein Weltstil, wenn er auch in den einzelnen Ländern zu verschiedener Zeit eintritt und verschiedene Wandlungen in ihnen durchmacht.

Im späteren Mittelalter jedoch und zwar in den einzelnen Ländern zu verschiedener Zeit bildete sich nun ein dritter Stand aus: das Bürgertum in den Städten.

Wir konnten seine geistige Wirksamkeit in Italien bereits erkennen, auch auf dem Gebiete der Kunst. Denn die verfeinerte Kultur, die vom Süden nach dem Norden Italiens und von den Küstenstädten in das Innere des Landes eindrang und in ihrem Gefolge gerade die Textilkunst nach sich zog, die war vor allem eine städtische Kultur, ebenso, wie es die griechische und die sarazenische gewesen.

Deutlich konnte sich der Geist des neuen Standes aber erst aussprechen, als er eine Zeit lang geherrscht hatte; das ist ja bei jeder Geistesbewegung der Fall. Und Weltstil konnte die neue Richtung erst werden, als die bürgerlichen Ideen in verschiedenen Ländern zur Herrschaft gelangt waren.

Es geht mit der Kunst, wie es mit dem Rechte ergeht. Ein geistvoller Gelehrter hat das Recht ungefähr so erklärt: Recht ist das, was dem Interesse der Herrschenden entspricht, wenn die so geschaffenen Zustände eine Zeit lang bestanden haben. So ist auch schön, was dem Geschmacke der geistig Herrschenden entspricht, wenn diese Herrschaft in bestimmter Art bereits einige Zeit gedauert hat.

Wir sehen, daß die italienischen Gemeinden schon zur Zeit der Kreuzzüge die Welt nach ihrem Interesse, das ist nach dem Interesse des Handels und Gewerbes, nicht nur anzusehen, sondern bereits auch einzurichten verstehen.

Mailand, Florenz, Genua werden Mächte auch ohne ausgedehnten Landbesitz, Venedig vermag auch diesen zu erringen. Wenigstens ganz Norditalien wird nach den Interessen des Bürgertums geordnet; der Feudaladel und die neuen Gewaltherrscher können sich nur dort behaupten, wo sie verstanden haben, sich zu Vollstreckern des neuen Gedankens zu machen.

Aber auch im Norden, besonders in den Gebieten der Hansa und in den Niederlanden, sind im späteren Mittelalter die bürgerlichen Elemente erstarkt. In Frankreich und Burgund, in England und Deutschland erhebt sich das Fürstentum gerade im Kampfe gegen den bisher tonangebenden Adel zu neuer Macht und wird, vielfach ohne zu wollen, Verteidiger und Kräftiger der bürgerlichen Interessen, da diesen die Vereinfachung der höchsten Gewalten meist nur zum Vorteile gereicht.

Jedenfalls tritt im späteren Mittelalter das Bürgertum als dritter, herrschender, oft vorherrschender, Stand in das staatliche und geistige Leben Europas ein.

Die Erhabenheit des geistlichen, der hohe Schwung des ritterlichen Sinnes fehlt freilich dem Bürgertume. Seine Stärke liegt im kühl abwägenden Verstande, der nur Erreichbarem nachgeht und sich über die Mittel zur Erreichung des Zweckes immer klare Rechenschaft zu geben sucht.

Wir haben schon darauf hingewiesen, wie naturgemäß sich solches Empfinden von der Romantik und Gotik abwenden mußte.

Die Gotik war übrigens im 15. Jahrhunderte nicht nur in Italien, sondern auch im Norden schon völlig ernüchtert; die geringen Überbleibsel, denen der belebende Geist fehlte, hatten nichts Hinreißendes mehr an sich.

In manchen Fällen, wie zum Beispiele an den Randverzierungen des Breviarium Grimani, sehen wir die nordische Gotik sich in ein förmliches Rokoko auflösen. Anderseits ist es eine ganz eigentümliche Erscheinung, daß auf den Bildern später Niederländer, etwa Memlings, so häufig romanische Bauformen zu finden sind. Es ist dies ein offenbares Anzeichen, daß die Gotik nicht mehr befriedigt; eine ähnliche Stilmischung bemerkt man ja auch schon zu Giottos Zeiten in Italien. Wenn der Italiener aber von der Gotik sich abwendet, sieht er die Antike vor sich, der Nordländer nur die romanische Kunst. Man begreift darum aber auch, weshalb der Nordländer später mit solcher Begierde die italienischen Formen ergreift.

Die stärkere Anlehnung an die Antike ist aber nicht die Ursache, sondern die Folge des neuen Geistes; man erkannte in der Architektur der Antike das klare Schema, in der Plastik die greifbare Wahrheit.

In der Architektur fühlte man deutlich: aus diesen Säulen, aus diesen Simsen, aus diesen Wölbungen, Giebeln und Füllungen läßt sich ein Bauwerk errichten; jeder Teil drückt deutlich einen Gedanken aus. Auch kann jedes einzelne Werkstück, aus dem der Bau errichtet wird, jede Quader mit Schnittfuge und Bosse zum Ausdrucke gelangen; das erschien sehr natürlich. Gleiches hatte ja auch schon die späte Gotik Italiens erstrebt; aber man fühlte allmählich, daß sie doch eine Halbheit geblieben war.

Die Schmuckformen dürfen nicht mehr gleichmäßig über die Wände hinlaufen, vielleicht sogar die Hauptlinien überschneiden; das wäre gegen alle Vernunft. Die Schmuckformen haben ganz bestimmte Plätze und bestimmte Zwecke; sie müssen entweder baulich eine sinnbildliche Aufgabe erfüllen, wie an Trägern oder Krönungen, oder als bewußtes Spiel der Phantasie sich auf reine Füllungen beschränken und sozusagen ein ästhetisches Netz einspannen zwischen den künstlerisch umschriebenen Konstruktionen. Wenn Figürliches oder Pflanzliches verwendet wird, dann

muß es möglichst natürlich erscheinen; nur an den bestimmten, der Phantasie vorbehaltenen Stellen darf es, dann aber auch in vollstem Maße, phantastisch-grotesk werden; jedoch auch in diesem Falle werden die einzelnen Teile greifbar und natürlich gebildet. Zu raumlosen Visionen fehlt, auch bei phantastischem Spiele, in dieser Zeit das Verständnis.

Durch Farbenzauber unklare Empfindungen hervorrufen zu wollen liegt der Zeit gleichfalls völlig ferne; die Farbe muß vor allem dazu dienen, die Plastik und die Klarheit der Formen zu heben.

Die Renaissance will keine großen Aufregungen der Seele. Sie will die Sinne nicht berauschen. Sie schließt religiöse und ritterliche Empfindungen gewiß keineswegs aus; aber diese Empfindungen werden niemals allmächtig. Sie liebt Maßhalten auch im Erhabenen. Der Renaissance ist darum auch nie eine Kirche gelungen, die zur Begeisterung hinreißen könnte.

Die späte Antike und das Mittelalter bildeten ihre Kultur bewußt einseitig aus; wenigstens in der Idee — die Wirklichkeit ist immer etwas anderes — in der Idee war ihnen die Seele alles, der Leib nur Gefäß dieser Seele. Die Renaissance will dagegen Harmonie zwischen Seele und Leib, Ausgleich zwischen dem Jenseits und Diesseits. Es ist dies das Lebensideal auch der Griechen gewesen und darum ist die Anlehnung an die alte Kunst eine innerlich begründete.

Aber wirkliche Harmonie gibt es im menschlichen Leben immer nur für Augenblicke. Wenn die gegeneinander wirkenden Kräfte einmal wirklich völlig im Gleichgewichte wären, so gelangte die Entwickelung überhaupt an einen toten Punkt und die Kultur erstarrte. Dazu ist es in Europa aber glücklicherweise noch niemals gekommen.

Auch die Renaissance glaubte nur, allseitig zu sein oder ist es wenigstens nur einen Augenblick lang wirklich gewesen, dann wurde auch sie einseitig — und zwar nach der Seite des Verstandes hin — während früher das Gefühl vorherrschend war. Aber nur diese neue Kraft des Individualismus im Genießenden, im Schaffenden und in den einzelnen Kunstformen hat den toten Punkt der erstorbenen Gotik wirklich überwunden.

In Italien ist die Renaissancebewegung in der Kunst seit Beginn des 15. Jahrhundertes schon im vollsten Gange, während im Norden, gleichzeitig mit der Entfaltung des feinsten Naturalismus und Empfindungslebens in der Malerei, die Architektur und Dekoration, nicht unähnlich der Entwicklung des 19. Jahrhundertes, der erwähnten Altertümelei oder krassem Naturalismus verfällt.

Das Quattrocento Italiens hat auf den Norden nur wenig Einfluß genommen; in der Verfeinerung der Natur- und Seelenkenntnis war der Norden dem Süden in mancher Beziehung sogar überlegen.

Italien tat es dem Nordländer erst an, als man wieder Vereinfachung, wieder „Stil" zu suchen begann.

Als dann die bürgerliche Auffassung im Norden alle herrschenden Schichten durchdrungen hatte, da lag in der Kunst Italiens bereits ein so überzeugender Ausdruck der neuen Idee vor, daß man es als etwas ganz Selbstverständliches empfinden mußte, ihr zu folgen.

Die Renaissance des Nordens erscheint infolge dessen aber nicht als etwas so organisch Gewordenes wie die des Südens; sie hat viel Entzückendes, aber auch viel Unerquickliches geschaffen.

In Frankreich treten die neuen Formen bald nach 1500, in Deutschland etwas später auf. Im konservativen England, in dem der neue Stand die alten nicht eigentlich überwunden hat, sondern neben sie getreten ist, bleibt auch die Gotik noch lange neben der Renaissance bestehen.

Bezeichnend ist es auch, daß gerade die strengste, vernunftgemäßeste Spielart der italienischen Baukunst sich auf dem Gebiete Venedigs, des mächtigsten Handelsstaates, in Palladio's Schöpfungen ausgebildet hat und daß diese strengste Form im Norden hauptsächlich von dem individualistisch und kühler empfindenden Bürgertume der Niederlande, Frankreichs, eines Teiles Deutschlands und später besonders Englands fortgeführt wurde, also hauptsächlich in protestantische Gebiete überging, während in den Ländern der Gegenreformation sich bereits die Barocke auszubilden begann. Auch in Frankreich waren Ducerceau, Mansart und andere Meister der Renaissance Vertreter einer ausgesprochen calvinischen Richtung.

◎ ◎ ◎ ◎

Nur im Zusammenhange mit dieser großen Entwicklung kann man auch die Weiterbildung der einzelnen Zweige des Kunstgewerbes verstehen.

Wir haben schon (Seite 169) erwähnt, daß in den Granatapfelmustern sich bereits der Geist der Renaissance ausdrücken kann; es ist aber begreiflich, daß mit dem Fortschreiten des Renaissancegedankens die großen parallelen oder diagonalen Stämme zurücktreten müssen. Denn einseitige, übermächtige Formen widersprechen dem Gefühle der Zeit; es verlangt dafür klarere Gliederung und Symmetrie. Das symmetrische Doppelrankenschema kann darum beibehalten werden, nur wird es in vereinfachter Weise durchgeführt und aus mehr selbständigen, getrennten Teilen zusammengesetzt; man vergleiche Tafel 207 a, 208, 210 b, c, 211 ff.

Das Zusammenordnen an sich selbständiger Teile ist ja ein Hauptkennzeichen der Renaissance, das man an jedem Bau mit seinen reich gegliederten Säulen, Simsen und Giebeln gewahren kann.

Ausnahmsweise finden sich allerdings auch einseitige parallele, nicht symmetrische Ranken, wie auf Tafel 226 und 239; doch zeigt sich auch dann deutlich der klar vereinfachte Naturalismus der Renaissance oder wenigstens eine andere Farbengebung. Der Stoff auf Tafel 239 zum Beispiel ist nur in zweierlei Gelb und Gold gearbeitet.

◎ ◎ ◎ ◎

Mit dem Renaissance-Empfinden hängt auch die Bevorzugung einer ganz bestimmten, sichtlich noch unter orientalischem Einflusse stehenden, Stoffart zusammen.

Auf Gemälden des Gentile Bellini und des Vittore Carpaccio etwa vom Jahre 1500 finden wir überaus prächtige Granatapfel- und verwandte Muster dargestellt, an denen uns besonders auch die Farbengebung auffällt: der Grund ist häufig weiß und die Musterung außerordentlich bunt. Es ist dies eine Farbenstimmung, die völlig von der des früheren Orientes oder des europäischen Mittelalters abweicht.

Bemerkenswert ist aber, daß solche Stoffe auf den Bildern vorwiegend von Orientalen getragen erscheinen, also gewiß für diese charakteristisch erschienen. In Venedig, wo man so nahe Beziehung zum Orient hatte, war man in dieser Beziehung gewiß sehr feinfühlig.

Wenn sich irgend eine Parallelerscheinung zu diesen Stoffen finden läßt, so sind es die sogenannten osmanischen Halbfayencen, die man früher fälschlich als Rhodusware bezeichnete. Mit Recht hebt Otto von Falke [1] als eine Haupteigentümlichkeit all dieser Arbeiten die Vielfarbigkeit hervor und stellt sie besonders in Gegensatz zur Farbengebung der persischen Fayencen; in der Tat kann man sich kaum einen größeren Gegensatz denken als die meist blau und grün, mit Gold und metallischem Schimmer gearbeiteten früheren orientalischen Fayencen und diese sogenannten rhodischen Waren mit ihren bunt und klar auf weißen Grund gesetzten Farben.

Ich glaube, daß dieser Wechsel des Geschmackes nur durch die fortdauernde Einwirkung der neuen Verhältnisse des Orientes im Gefolge der Mongolenherrschaft, die im 15. Jahrhunderte nicht nur anhält, sondern vorübergehend sogar gestärkt wird, zu erklären ist. Mit dem Vordringen der Mongolen und Türken geht die Herrschaft in einem großen Teile der islamitischen Welt an ganz neue Völkerschaften über; an die Stelle des semitisch-vorderasiatischen Elementes tritt vielfach ein innerasiatisches, das naturgemäß mit der ostasiatischen Kultur in engerem Zusammenhange steht, als es bei jenen Völkern der Fall war.

---

[1] *„Majolika“* (Berlin, 1896) Seite 35 ff.

Ich glaube nun, daß auch das neue Farbenempfinden zum großen Teile auf diese Wandlungen und den Einfluß chinesischer Kunst zurückgeht. Die von Falke angeführten Arbeiten osmanischer Halbfayence — er nennt sie so, weil ihr Erzeugungsgebiet sich mit dem der osmanischen Herrschaft deckt, ein Umstand, der gerade für unsere Annahme spricht – diese Arbeiten gehören alle erst etwas späterer Zeit an;[1] doch wisssen wir, daß in China die „*Ou-tsai-yao*", das ist Porzellane mit fünf oder mit vielen Farben, jedenfalls schon im 15. Jahrhunderte ausgeführt wurden.[2]

Bemerkenswert ist auch das häufige Vorkommen des Wolkenbandes und der Wolkengruppen in den osmanischen Halbfayencen. Wenn sich nun, wie wir annehmen, im chinesischen Porzellan diese eigentümliche Farbenstimmung vorfand, so gehörte sie offenbar der chinesischen Kunst der Zeit überhaupt an und wird Vorderasien nicht nur durch Keramiken, sondern auch durch Gewebe vermittelt worden sein.

Wir bieten auf Tafel 214 a und 215 zwei Beispiele für die besprochenen Stoffe. Es ist das alte Schema, wie es etwa in Damaskus (siehe Seite 170) ausgeführt wurde. Bemerkenswert sind außer der Buntheit, die hier natürlich nur geahnt werden kann, das Strahlen aussendende Wolkenband, die langgezogenen, geschwungenen Palmetten (etwa in der mittleren Höhe der Abbildung), die sich ähnlich häufig auf Fayencen vorfinden, dann die Zartheit der sehr naturalistisch gebildeten Blüten und der Federn in den Vasen. Die Federn sind ein echt chinesisches Motiv.

Von Vasen hörten wir schon früher, so im Inventare Karls V. (siehe Seite 160), wo Vasen mit Meiran genannt werden. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß schon damals chinesische Vorbilder vorlagen oder wenigstens auf die vorderasiatische und dadurch mittelbar auf die italienische Kunst gewirkt hatten.

Die Farbigkeit teilt sich dann auch anderen italienischen Stoffen mit und wird um so lieber übernommen, als sie auch dem Gefühle der Renaissance durchaus entspricht. Man vergleiche Tafel 216.

◎ ◎ ◎ ◎

Rein italienisch ist die Umwandlung der Formen auf den im folgenden zu besprechenden, zum Teile schon älteren Stoffen.

Als Weiterentwicklung der dicht gemusterten spätgotischen Stoffe, aber schon ganz in Renaissanceformen ausgeführt, können Vorhang und Mantel auf Tafel 213 b angesehen werden.

---

[1] Falke, „*Majolika*", Seite 44, 45.

[2] Vgl. Justus Brinckmann, „*Führer durch das Hamburger Museum*" (Leipzig 1894), Seite 514.

Tafel 207 a macht die Umwandlung des Pflanzenwerkes im Sinne der frühen Renaissance recht klar. Diese federartigen Blätter sind wohl nicht streng naturalistisch, aber gegenüber den krausen Formen der späten Gotik doch vereinfacht und klarer geworden; vor allem gilt dies von den Kränzen.

Wir haben vielleicht einen Florentiner Stoff aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundertes vor uns.

Besonders gerne setzt man Lorbeergewinde an die Stelle der Ranken, wie wir es auf Tafel 212 b sehen. Auch beachte man die klare große Zeichnung, die das Granatapfelmuster hier angenommen hat. Die Kronen als Motiv in den Stoffen kennen wir schon von früher her (Seite 142); jetzt gewinnen sie aber eine ganz andere Bedeutung, da man froh ist, in ihnen eine Form gefunden zu haben, die sich zum Zusammenfassen wichtiger Linien oder zum Hervorheben eines Punktes besonders eignet und zugleich auch an sich eine gewisse Bedeutung hat. Besonders häufig treten die Kronen wie hier an Berührungspunkten von Ranken oder auch als deren Mittelstücke auf; sie bleiben in ähnlicher Anwendung bis weit in das 17. Jahrhundert hinein eines der beliebtesten Motive. Siehe auch Tafel 210 a und b.

Tafel 213 a stellt zwei Besucherinnen aus einer Freskodarstellung der Geburt Mariens im Chor von Sta. Maria Novella in Florenz von Domenico Ghirlandajo dar. Hier sehen wir die Auflösung und renaissancemäßige Umformung der Motive bereits sehr weit vorgeschritten,[1] wenn man sie einzeln auch noch großenteils aus den früher üblichen abzuleiten vermag. Hier wäre auch das Stück auf Tafel 213 c zu vergleichen.

Tafel 224 zeigt ein Stadium noch weiterer Entwicklung; die Formen — in geschnittenem und ungeschnittenem Samte, sowie in Goldnoppen ausgeführt — heben sich von dem lichten, glatten Grunde mit plastischer Schärfe ab. Die Ranken sind großenteils in Einzelformen aufgelöst; die kurzen, symmetrisch aneinandergesetzten Rankenteile, die häufig S-Formen bilden und oft auch wie durch einen Ring (ähnlich wie früher durch die Krone) zusammengehalten erscheinen, sind für die Renaissance im höchsten Grade bezeichnend.

Man beachte auch, daß die Motive des Stoffes entsprechend den Körperformen, das Hauptmuster zum Beispiele auf der Brust oder dem Oberarme (vgl. Tafel 236 b), angewendet sind und nicht wie früher, besonders im nordischen Mittelalter, die Körperformen überschneiden oder direkt leugnen. Das plastische Empfinden der Zeit macht sich, nebenbei bemerkt,

---

[1] Man vergleiche hiemit das Bildnis der Giovanna Tornabuoni von Dom. Ghirlandajo, vgl. „*Die Gemäldesammlung des Herrn Rud. Kann in Paris*“ (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien); darnach die Abbildung in der „Gazette des beaux arts“, 1897, II. zu Seite 498.

auch in dem Netzwerke des Halsausschnittes bemerkbar und in dem großen, kräftigen Perlen- und Edelsteinschmucke.

Noch stärker tritt dieser plastische Zug in dem anderen, etwas späteren Bildnisse der Großherzogin Eleonore hervor (Tafel 225), bei dem das Übergewand einen einfarbigen Seidendamast mit sehr starkem Relief zeigt *(Lampasso)*;[1] das Muster des Übergewandes ist sichtlich ein großes, vereinfachtes, aus dem Granatapfelmuster entwickeltes Rankenwerk. Ganz plastisch sind auch Halskragen und Vorhang aufgefaßt.

Man bemerke, wie sehr die Formwirkung hier schon die Farbenwirkung überwiegt. Die zarteren Füllmuster, die wir etwa auf Tafel 206c, 230b und besonders 209 sehen und die noch der früheren Entwicklung angehören (vgl. Tafel 99 und 100), gehen später in dem fortschreitenden Streben nach Formenklarheit und Einfachheit verloren. Eine Zeitlang, im späteren Quattrocento, erscheinen sie aber als recht kennzeichnende Formen. Wir werden sie auch später in veränderter Gestalt wieder auftauchen sehen.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Weiterentwicklung des Granatapfelmusters zum großen Rankenstoffe können wir auf dem Bildnisse Heinrichs VIII. von Holbein an der Wandbespannung des Hintergrundes deutlich erkennen (Tafel 223).

Die orientalische oder gotische Linienführung ist hier schon vollständig der renaissancemäßigen gewichen; man beachte auch wieder die Kronen. Besonders wichtig ist, daß die Streifen der Bespannung als solche hervortreten, so daß sich das Muster nicht gleichmäßig nach allen Seiten verbindet. Oft sind solche Streifen auch deutlich durch die Farbe geschieden, wie wir es auf Tafel 222 b oder auf Tafel 221 b sehen können, wo immer ein roter und ein gelber Streifen wechselt.

Ein noch reicheres und zarteres, in der Farbe sehr buntes Renaissance-Rankenwerk sehen wir auf Tafel 228.

Größere Rankenmuster finden sich auch häufig auf Damenbildnissen von Paolo Veronese, Baroccio, Bernardo Strozzi, Giovanni Antonio Fasolo, im Norden bei Clouet u. a.

Ein gutes Beispiel bieten wir auf Tafel 227 nach G. Franco's, 1610 erschienenen, *„Habiti delle donne Venetiane“*. Man muß aber immer bedenken, daß selbst im größeren Muster, wie hier oder auf Tafel 229 a, die einzelnen Teile so unabhängig sind, daß sie fast wie Streumuster wirken.

---

[1] Nebenbei bemerkt, scheint diese Webeart wohl schon eine ältere zu sein, da der Ausdruck anscheinend mit dem griechischen λάμπειν zusammenhängt, also etwa „Glanzstoff“ bezeichnet. (Aug. Demmin, *„Die Wirk- und Webekunst“*, Wiesbaden 1893, Seite 71.) Natürlich kann auch ein schon üblicher Ausdruck auf eine neue Stoffart übertragen worden sein.

Die Ranken haben nie solche Wucht, wie etwa auf spätgotischen Stoffen; auch ist ihre Ausführung meist leichter. Die Muster sind häufig Farbe in Farbe oder besonders gerne Gelb (Gold) auf Weiß gearbeitet, so daß die Formen nicht selten nur wie eine Art Moiré wirken.

◎ ◎ ◎ ◎

Neben diesen größeren, geschlossenen Musterungen, die dann in der Barocke ihre Fortsetzung finden, haben sich aber auch immer die streifenförmigen und verstreuten erhalten.

Muster in Streifenanordnung, mit geometrischen Füllungen oder auch Tierdarstellungen, treffen wir ganz besonders in der Leinenweberei (vgl. etwa Tafel 222 c). Die Entwicklung der Bortenweberei von der Gotik zur Renaissance zeigen Tafel 205, 206, 207 a, 222 a, sowie 230 und 231. Bei 222 a ist die weitgehende Nachahmung der antikisierenden Architektur und der Dekorationsmotive zu bemerken. Echt aus dem Geiste der früheren Renaissance geboren ist der Entwurf zu dem Stücke auf Tafel 231 b, während das Stück a auf derselben Tafel schon zur späteren Entwicklung hinüberleitet.[1]

Die Entwicklung aus dem etwas zarteren mittelalterlichen Typus (etwa Tafel 124 g) zeigt sich bei dem Stücke auf Tafel 212 c, das in seiner Strenge schon wie die Vorahnung eines Louis XVI-Musters wirkt.

Eine Art Übergang von den großen zusammenhängenden Formen zu den eigentlichen Streumustern bilden jene verstreuten Motive, die noch innerhalb bestimmter Umrahmung erscheinen, wie auf Tafel 218 und 229 a; bei dem Kleide auf Tafel 233 sind die Umfassungen nur durch Schlitze im Stoffe hergestellt, wie manchmal solche Schlitze überhaupt die Musterung in der Kleidung vertreten. Weiter konnte der plastische Sinn wohl kaum gehen.

Bezüglich der Streumuster vergleiche man Tafel 217, 219—221, 232, 235. Motive wie auf Tafel 219 c und 235 scheinen mehr aus den Rand- und Innenstücken der Granatapfelmuster, andere wie auf Tafel 232 und 235 e, f mehr aus den kleineren, spätgotischen Streumustern entwickelt zu sein (vgl. Tafel 123, 126 c). Bezeichnend ist auch die deutliche Ausbildung der S-Linie, die zwar schon in der späten Gotik vorkommt (Tafel 119)[2], aber doch zu den kennzeichnendsten Formen der eigentlichen Renaissance gehört; man vergleiche auch Tafel 221 c.

---

[1] Über die Borten an Kaseln findet sich Einiges bei Dr. Fr. Dittrich: „*Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten*", III. („Zeitschrift für christliche Kunst", 1890, Seite 235 ff.); erwähnt sei zum Beispiele eine Kasel in Königsberg: „*cum cruce in quo nomen Jesu saepius iteratur*" (mit einem Kreuze, in dem der Namen Jesu sich öfter wiederholt).

[2] Wo die um den Stab geschlungene Ranke eigentlich aus lauter S-Formen besteht.

Besonders für Kleidungen erhalten die Streumuster Bedeutung; sie herrschen auf diesem Gebiete bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts und werden in der Einzeldurchbildung immer zierlicher und naturalistischer.

Sehr weit in der antikisierenden Formengebung geht das Stück auf Tafel 234b. Auch die Auflösung in rein Figürliches, wie sie Stück a derselben Tafel zeigt, ist für die Renaissance sehr bezeichnend. Merkwürdig ist, wie sich die Streuformen (vgl. Tafel 219) wieder denen der naturalistischen Frühperiode der italienischen Weberei (vgl. Tafel 97) nähern. Es wurde ja früher schon darauf hingewiesen, daß die Frühzeit der italienischen Kunst fast in höherem Grade eine Vorbereitung zur Renaissance als zur Gotik ist. Man wird aber auch erkennen, was von der zwischenliegenden Entwicklung übriggeblieben ist.

Ein bemerkenswertes Beispiel des Überganges von den alten (lucchesischen) in die eigentlichen Renaissancestoffe bietet Tafel 229 b nach einem Gemälde von Quentin Massys.

Auf Bildnissen von Rubens, Van Dyck, Franz Hals, Miereveldt, Ravesteyn, Metsu und noch späteren Niederländern, aber auch bei Spaniern und Italienern, wie Velasquez oder Paolo Veronese, sind die Stoffe mit kleinen Streumustern wie auf Tafel 235 ganz gewöhnlich.

Auch kommen solche Muster in Verbindung mit Streifen oder Wellenlinien vor.

Viel seltener finden sich in späterer Zeit Rankenstoffe zu Gewändern verwendet, wie etwa an einem Anzuge Johann Georgs I. (1611 — 1656) im Dresdener historischen Museum, der symmetrische Ranken mit Palmetten und Kronen zeigt und in den Einzelheiten wieder an die Streumuster erinnert, oder an einem Frauengewande auf einem Familienbildnisse vom Jahre 1632 im Wallraf - Richartz - Museum zu Köln (Nr. 1075).

Es sind dies, wie gesagt, vereinzelte Fälle, denn die deutliche Scheidung der Muster für die verschiedenen Zwecke ist eben auch eine Eigentümlichkeit der Renaissance. In der Spätgotik kommen die großen Granatapfelstoffe auch für Kleidungen vor, so daß oft kaum ein einziger Rapport in seiner ganzen Ausdehnung erscheint; dann sucht die frühere Renaissance das Muster wenigstens entsprechend, so zu sagen architektonisch, einzuteilen (siehe Tafel 142 b und 224) und verwendet großes Rankenwerk nur auf den weiten Röcken der Damen oder bei großen Flächen kirchlicher Gewänder (Tafel 227 und 228), später werden dann für Gewänder vor allem kleingemusterte oder einfarbige Stoffe gewählt. Insbesondere ist dies in jenen früher genannten nordischen Ländern der Fall, in denen sich die Spätrenaissance als solche erhält und nicht nur als Vorbereitung der kommenden Barockkunst aufzufassen ist.

Man erinnere sich nur an das weiße Atlasgewand auf dem bekannten Bildnisse der Königin Henriette von England von Van Dyck in der Dresdener Galerie oder an zahlreiche Bildnisse von Mieris, Dow, Ter Borch, Steen und anderen, die alle einfarbige Stoffe, besonders Atlas zeigen. — Man will eben auch in der Kleidung jetzt mehr durch die Form als durch die Farbe wirken. Man erinnere sich auch, daß in der Zeit der Spätrenaissance in Holland das schwarze Herrenkleid bereits das maßgebende wird; es beginnt damit eigentlich schon unsere heutige Auffassung der Kleidung.

Es ist überhaupt merkwürdig, wie vieles in der vorgeschrittenen Renaissance bereits auf weit spätere Zeit hinweist.

Adriaen von Graesbeeck († 1650) stellt auf einem Bilde der Berliner Galerie (Nr. 1021) eine Nähterin dar, die einen buntgetupften Kleiderstoff trägt; einen schwarzgetupften zeigt ein männliches Bildnis von Jan A. van Ravesteyn († 1657) in der Münchener Pinakothek; diese und noch manche andere Musterung, wie das dünne, symmetrische Rankenwerk auf einem Bildnisse van Dycks in der Braunschweiger Galerie (Nr. 125) erscheint bereits wie eine Vorahnung des Stiles Louis' XVI. Man vergleiche hier auch das Stück auf Tafel 235 d und das bereits besprochene auf Tafel 212 c.

◎ ◎ ◎ ◎

In der Erzeugung kostbarer Stoffe nimmt Italien in der ganzen Renaissancezeit unbedingt den ersten Rang ein; auch hat es sich vom Oriente jetzt bereits weit unabhängiger gemacht als vorher. Venedig, Florenz, Genua, Lucca, Bologna stehen noch immer an erster Stelle.

Jacques de Saige, der 1518 durch Italien nach Jerusalem reist,[1] erwähnt die bedeutende Seidenindustrie Bolognas; ganz verblüfft ist er aber von der ungeheueren Anzahl von Seidenarbeitern in Florenz. In Venedig hebt er, nebenbei bemerkt, hervor, daß man vom Markusturme aus die Stickerinnen, wenn die größte Hitze vorüber ist, auf den Dächern arbeiten sieht. In Padua wird die Großartigkeit der Maulbeer- und Seidenwurmzucht gerühmt.[2]

In allen Nachrichten der Zeit, die prächtige Stoffe betreffen, begegnet man immer wieder den Namen der genannten Städte, so etwa in den Rechnungen über die Ausstattungen der Erzherzoginnen Barbara und Johanna

---

[1] Francisque-Michel a. a. O. II, Seite 261.

[2] Auf die Eifersucht der italienischen Städte untereinander wurde schon früher (Seite 171, Anmerkung 2) hingewiesen. So wurde ein Bolognese, der das Geheimnis einer Seidenhaspel an die Modeneser verraten hatte, gehenkt. Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 301.

vom Jänner 1566,[1] in den Ordonnancen Heinrichs III. von Frankreich[2] oder in einer französischen Reisebeschreibung aus den Jahren 1580 bis 1581.[3]

Mailands Ruhm scheint, wie auch später noch, hauptsächlich auf seinen Goldgespinsten zu beruhen.[4]

Venedig, dessen Seidenindustrie sich anscheinend immer mehr hob, galt auch als eine der ersten Städte, in denen künstlerisch gemusterte Leinwand hergestellt wurde; daher hieß noch im 18. Jahrhunderte eine niederländische Leinensorte *„petite Venise“*.[5]

◎ ◎ ◎ ◎

Auf die technische Entwicklung der Weberei hat die Renaissance-Bewegung keinen besonderen Einfluß genommen;[6] nur scheint die größere Buntheit der Stoffe die Anwendung des Broschierens wesentlich gefördert zu haben, desgleichen das Streben nach Formenklarheit die Ausbildung des Hohlgewebes (Tafel 219) und das Streben nach plastischer Wirkung die des reliefartigen Damastes (Lampass).

Genopptes Gold *(or frisé)* fanden wir schon früher; es macht aber den Eindruck, als würde es jetzt noch beliebter als früher.

Da die Renaissance, um die Stoffe als geschlossene Farbentöne verwenden zu können, gerne Farbe in Farbe gemusterte Stoffe herstellt, so

---

[1] Im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Jahrbuch . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses XV/2, Nr. 11865).

[2] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 212.

[3] Francisque-Michel a. a. O. II., Seite 261, Vgl. Gay a. a. O. Seite 580, wo ein französisches Tagebuch vom Jahre 1535 angeführt ist.

[4] Zahlreiche Erwähnungen im Schatzverzeichnisse Philipps II. von Spanien (Jahrbuch . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV/2, zum Beispiel 221, 244, 258, 310, 319 440.) Nach Deutschland kam echtes Gold- und Silbergespinst aus Venedig und Mailand, unechtes aus Lyon, vgl. ein Privileg, das Kaiser Rudolf II. 1608 einem Nürnberger Bürger zur Erzeugung solcher Goldarten erteilte (Jahrbuch . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses XIX/2, Nr. 16808).

[5] Vgl. Savary *„Dictionnaire du commerce“* (Kopenhagen 1756—66) unter *„Linge“*.

[6] Ich bemerke hier, daß man unter *Brokatell,* der seit dem 16. Jahrhunderte sehr häufig genannt wird, ursprünglich im Gegensatz zum Brokat anscheinend einen halbseidenen Stoff verstand. Vgl. Gay unter *„Brocatelle“* und *„Damasquin,“* letzteren zum Jahre 1618. Auch scheint Brokatell die kleiner gemusterten Brokate zu bezeichnen. — Eine interessante Zusammenstellung von Preisen italienischer Stoffe aus dem Jahre 1582 in einer Urkunde des Archivio storico Gonzaga zu Mantua, siehe im Jahrbuche . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI/2 Nr. 14002. — Eine Aufzählung verschiedener Stoffsorten bietet das Sieneser Seidenweber-Statut vom Jahre 1513 (Luciano Banchi, *„L'arte della seta in Siena nei Secoli XV e XVI“*, Siena, 1881, Seite 20 und 129).

kommen jetzt auch ganz goldene oder ganz silberne Stoffe häufiger vor; es wird aber gerade deshalb eine reichlichere Verwendung verschiedener Goldsorten nötig.

Daß die aus Metall gesponnenen Gold- und Silberfäden nicht erst eine Erfindung der Renaissancezeit sind, wie vielfach angenommen wird,[1] wurde schon oben (Seite 199, Anmerkung 1) hervorgehoben; doch sind diese metallgesponnenen Fäden jetzt entschieden mehr verwendet worden als früher. Der Umwandlungsprozeß war jedenfalls schon im 15. Jahrhundert entschieden. Vielleicht war den Italienern das Geheimnis des Häutchengoldfadens nicht bekannt, so daß sie ganz auf die Einfuhr aus dem Oriente angewiesen waren; wahrscheinlich sagte aber dem erwachenden Renaissanceempfinden auch der größere Glanz und die größere Kraft des metallumsponnenen Fadens mehr zu. Die größere Steife, die er dem Gewebe erteilte, verringerte allerdings den Faltenwurf; doch ist dieser bei den abgepaßten oder abgepaßt verwendeten Mustern, wie die Renaissance sie besonders begünstigt, überhaupt kaum erwünscht.

◎ ◎ ◎ ◎

Besonders reich in der Anwendung von Gold und Silber sind die spanischen Stoffe.

Im Inventare[2] der Schatzkammer König Philipps II. von Spanien aus den Jahren 1598 bis 1607 ist von den verschiedensten Goldsorten die Rede.

Allerdings müssen wir nicht glauben, daß all diese Stoffe in Spanien hergestellt zu sein brauchen; ein Teil kann sehr wohl aus Italien stammen, wie unter Nr. 221 direkt von Mailänder Gold und Silber die Rede ist. Doch

---

[1] So von Bock, „*Liturgische Gewänder*", I., Seite 49. — Karabacek, „*Susandschird*" Seite 14, Anmerkung 9, führt eine Stelle aus Vanuccio Biringoccio's „*Pirotechnia*" (Venedig 1558), betreffend die Herstellung des metallgesponnenen Goldfadens, an. — Die älteren deutschen Ausdrücke für die verschiedenen Goldsorten erfährt man zum Beispiel aus einem Verzeichnisse der der „Herzogin von Ferrär" (Erzherzogin Barbara) angehörigen „*leibklaider*", vom Jahre 1565 (im k. und k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, siehe Jahrbuch . . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses, XV/2, Nr. 11860); es ist da die Rede von „*dratgold*", „*gespunnen gold*" und „*geschlagnem gold*" (hier wohl gleich Goldlahn). Ähnlich im Nachlaß der polnischen Königin Katharina, Tochter Kaiser Ferdinands I. (daselbst XIII, 2) vom Jahre 1572. — *Leonische* oder *Lionische Drähte* (wohl nach Lyon so genannt) sind vergoldete Kupfer-, nicht Silberdrähte. Vgl. Seite 224, Anmerkung 4 und Christoph Weigel: „*Abbildung der gemeinnützlichen Stände*" (Regensburg 1698), Seite 294.

[2] Beer, Jahrbuch . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIV/2, Seite 9705, Nr. 161, 181, 219, 233, 379, 392.

gehören gerade die in Spanien selbst erhaltenen oder dorther stammenden Stoffe zu den mit Gold und Silber am reichsten geschmückten.

Der große Gold- und Silberreichtum der damaligen spanischen Weltmacht mag wohl eine Hauptursache dieser verschwenderischen Fülle gewesen sein; doch dürfen wir in dem großen Pomp der spanischen Stoffe in gewissem Sinne zugleich ein Beharren in spätmittelalterlichen Vorstellungen erkennen, wie sich ja auch in der sogenannten „spanischen Spitze“[1] das mittelalterliche Empfinden viel länger erhalten hat, als in den Arbeiten anderer Länder. Man kann sagen, Spanien ist, ohne zum klaren Bewußtsein des Renaissancetages gekommen zu sein, vom Mittelalter in die Barocke hinübergedämmert. Und mit der Barocke hat es dann überhaupt seine Kunstentwicklung abgeschlossen.

Spanien war unter Karl V. und Philipp II. das reichste Land Europas und hatte aus arabischer Zeit noch eine hoch ausgebildete Seidenindustrie. Ein bemerkenswertes Beispiel eines Stoffes dieser Zeit bietet Tafel 232; er zeigt den Typus des Streumusters der Renaissance sehr deutlich.[2]

Seit Philipp III. geriet das Reich aber immer mehr in Unordnung. Es schädigten der lange Krieg gegen die Niederlande und, in der Industrie, besonders die Vertreibung von etwa 600.000 bis 700.000 Mauren, die zu den wichtigsten Gewerbetreibenden Spaniens gehörten; dazu kamen die drückende Steuererhöhung und die sinnlose Bekämpfung des Handels, so daß Spanien unter Philipp IV. trotz der reichen Minen Amerikas, die dem Lande zur Verfügung standen, völliger Verarmung anheim fiel.

In der Weberei hat das christliche Spanien daher eigentlich niemals besondere Bedeutung erlangt, eher noch, wie wir sehen werden, in der Stickerei.[3]

◎ ◎ ◎ ◎

[1] Siehe des Verfassers *„Entwicklungsgeschichte der Spitze“*, Seite 77.

[2] Vgl. Fritz Minkus, *„Ein Silberbrokat König Philipps II. von Spanien.“* (Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums 1897, Seite 469 ff.)

[3] Bemerkenswerte Arbeiten der spanischen Renaissance und Spätrenaissance sind die sogenannten *Alcoradecken*, gewebte Noppenteppiche, die meist spätere Renaissancemuster, bisweilen aber auch orientalische Musterung zeigen. Im Budapester Kunstgewerbemuseum befindet sich ein derartiges Stück mit ausgesparten Partien, die wohl für flach einzuziehendes Gold berechnet waren, ähnlich wie bei persischen Arbeiten; die spanische Herkunft ist nach einer spanischen Inschrift unzweifelhaft. Sonst finden sich diese spanischen Arbeiten nur in einfacherer Ausführung vor, wie derbere Kleinasiaten, sogenannte Alt-Smyrnateppiche u. a. Auch in Italien gibt es ähnliche Arbeiten als sogenannte *Abruzzendecken*, die vielleicht aus dem spanischen Süden kamen. Jedenfalls steht die ganze spanische Teppichweberei in Zusammenhang mit der sarazenischen Vorliebe für geknüpfte Bodenbeläge und Wandbehänge.

Die französische Seidenerzeugung hat auch im 16. Jahrhunderte noch keine besondere Bedeutung. Von der Begründung der Industrie in Tours und Lyon durch herbeigerufene Italiener war schon die Rede (Seite 171); 1528 bestand der größte Teil der Händler in Lyon noch aus Florentinern und Genuesen. [1] Franz I. erteilte im Jahre 1537 und besonders im Jahre 1540 Lyon neue Privilegien, infolge deren sich zahlreiche Italiener ansiedelten. Karl IX. und Heinrich III. folgten dem Beispiele; Heinrich II. ließ in Frankreich auch den weißen Maulbeerbaum pflanzen.

Aber während der langwierigen Bürgerkriege des Jahrhundertes konnte die Industrie nicht zur Blüte gelangen. Ihre Wiederherstellung sowie die Hebung der Woll- und Spitzenerzeugung geht auf Heinrich IV. zurück. Er erteilte Lyon 1605 ein Privilegium; Ludwig XIII. erneuerte es dann 1613. [2] Aber selbst dieser Könige Unternehmungen gerieten großenteils wieder in Verfall. Tours konnte unter Richelieu wohl einige Stoffsorten nach Spanien und Italien ausführen, aber die höhere Entwicklung der französischen Weberei fällt jedenfalls erst unter Ludwig XIV. und damit schon in die Barockzeit.

Während der ganzen Renaissance ist in Frankreich die Stoffeinfuhr aus Italien eine sehr bedeutende; wir erkennen das besonders auch aus einem Memorandum, das 1597 Barthélemi de Laffemas an Heinrich IV. richtete, um die Stoffeinfuhr vom Auslande zu bekämpfen. [3] Und diese Überlegenheit Italiens reicht, wie wir sehen werden, noch weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhundertes hinein. —

Die Niederlande scheinen von gemusterten Stoffen auch jetzt noch hauptsächlich einfachere und halbseidene *(damas caffard)* zu erzeugen. [4] Die erwähnten Stoffe mit Streumustern mögen aber zum großen Teile in den Niederlanden hergestellt worden sein; von reicher, mit Blumen und Wellen gemusterter, holländischer Leinwand hören wir 1612. [5] —

---

[1] Vgl. Francisque-Michel a. a. O., II., 270. 1582 werden auch in Orleans mehrere Werkstätten errichtet. Tours erzeugt gegen Ende des 16. Jahrhundertes schöne und gute Stoffe, die billiger als die von Neapel, Lucca und Venedig genannt werden (vgl. Francisque-Michel a. a. O., II., Seite 276); doch zeigt schon dieser Vergleichspunkt, daß es sich offenbar um einfachere Ware handelt.

[2] Vgl. Savary a. a. O., IV., 777.

[3] Savary a. a. O., II., Seite 286.

[4] Nach Jan Kalf a. a. O., Seite 53, bestand vor dem 16. Jahrhunderte nur im Süden der Niederlande eine, übrigens nicht bedeutende, Halbseidenerzeugung. Die wirkliche Seidenweberei erlangt im Süden erst um das Jahr 1500 Bedeutung, im Norden erst um 1600, erblüht dann aber sehr rasch.

[5] Francisque-Michel a. a. O., II., Seite 245.

In der Schweiz hat Zürich schon seit längerer Zeit — aber wohl auch nur für einfachere Stoffe — Bedeutung; es lag eben auf dem Wege von Italien nach dem Norden und konnte daher sein Material leichter beziehen. —

Deutschland ist immer in Leinen und Tuch bedeutend; aber Seidenweberei wird hier, wenn überhaupt, nur ganz vereinzelt getrieben worden sein. [1] Doch hat Deutschland, wie wir sehen werden, Hervorragendes auf dem Gebiete der Stickerei geleistet. Die großartigste kunstgewerbliche Tätigkeit Deutschlands in der Renaissancezeit, die Goldschmiedekunst, kann uns hier nicht beschäftigen.

Selbstverständlich war der Übergang von den mittelalterlichen Formen in die der Renaissance ebenso wie in der Weberei auch in der Stickerei nur ganz allmählich.

Ein Hauptfeld für die Entwicklung der Stickerei waren im Mittelalter die Besatzstreifen der Kirchengewänder gewesen; hier wurde vor allem die Lasurtechnik gepflegt und hier blieb sie auch eine Zeitlang während der Renaissance noch in Geltung. Tafel 157a zeigt ein Stück noch mit Anklängen an die späte Gotik, doch sind die Bogenformen schon teilweise rund geworden und die Tabernakel in der perspektivischen Darstellung sehr weit ausgebildet. Die Zeichnung der Figuren macht übrigens eher einen spätniederländischen als italienischen Eindruck; jedenfalls ist das Vorbild des auf dem Gemälde dargestellten Mantels älter als das Gemälde selbst. Echt italienische Lasurstickereien zeigt Tafel 237; doch werden die dargestellten Stickereien, ebenso wie die Weberei des Mantels, auch hier schon älter als das Gemälde selbst sein. Im Hintergrunde beachte man auch die geometrische Leinenstickerei. Auf einem Gemälde des Girolamo dai Libri, Maria mit Kinde, den Heiligen Lorenzo Giustiniani und Zeno, in San Giorgio zu Verona, zeigen die Besätze des einen geistlichen Gewandes Tabernakel mit gotischen Nachklängen, die des anderen Tabernakel mit

[1] 1550 ist im Nachlasse eines spanischen Hoftapissiers von „*drap d'or d'Allemaigne à grands fleurs*" die Rede; doch können da unter Deutschland auch die Niederlande gemeint sein. Vgl. Gay a. a. O., I., 575. Schwäbisches Tuch (1575 erwähnt) daselbst I., 584: „*Treillis d'Allemagne,*" daselbst I., 25. Zur Einführung der Goldspinnerei in Süddeutschland siehe das Privileg Ferdinands I. (vor 1560) im Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses XV/2, Nr. 11840.

Säulen und dreieckigen Renaissancegiebeln.[1] Ausgesprochen renaissancemäßige italienische Figurenstickereien zeigt uns Tafel 239.

Ein sehr schönes Beispiel, wahrscheinlich nach einem umbroflorentinischen Meister, bietet das Stück auf Tafel 238, dessen Entstehungszeit wohl spätestens in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhundertes fällt. Das abgebildete Stück ist nur eines von vieren, die ursprünglich vielleicht einer Predella angehörten.

Die bildmäßige Wirkung ist hier schon bedeutend größer als früher, insbesondere der Hintergrund viel naturalistischer behandelt.

Wir müssen jedenfalls annehmen, daß die Zeichnung von einem bedeutenderen Künstler herrührt.

Unter anderem wird uns von Antonio Pollaiolo, Raffaellino del Garbo, Parri Spinello und Perino del Vaga berichtet, daß sie für Sticker zeichneten. Vasari bewahrt uns daneben auch die Namen einiger berühmter Sticker, Girolamo Cicogna's und Paolo's von Verona, Nicola's von Venedig.

In der späteren Zeit der Renaissance, etwa von der Mitte des 16. Jahrhundertes an, scheint die Lasurtechnik ganz zurückzutreten. Sie entspricht nicht mehr dem gesteigerten Streben nach Formen- und Farbenklarheit, und ihr eigentümlicher, mystischer Glanz wird nicht mehr geschätzt.

Länger scheint sich, wie schon gesagt, der Sinn für solche Stimmung in Spanien erhalten zu haben.

Eine renaissancemäßige Auflösung der Lasurtechnik ist zum Beispiele in dem Stücke auf Tafel 240 zu erkennen, bei dem die übersponnenen Goldfäden in weiten Zwischenräumen liegen; so erhält sich die Technik noch lange[2]. (Vgl. Seite 229, Anmerkung 2.)

Auch auf anderen Gebieten erkennen wir den allmählichen Übergang vom Mittelalter in die Renaissance. Tafel 236b zeigt uns die Stickerei eines Ärmels, offenbar in Gold ausgeführt, nach einem Bilde Ghirlandajo's († 1494). Es ist hier das alte Wolken- und Strahlenmotiv in besonders reicher Form in tektonischer Bedeutung verwendet worden und dadurch jene Stelle hervorgehoben, an welcher der frei sich bewegende Ärmel vom Wamse ausgeht; das Motiv mit den frei fortzüngelnden Flammen eignet sich dazu auch ganz vorzüglich. Flammenräder und freie schlangenartig züngelnde Flammen finden wir auch sonst bei Ghirlandajo (zum

---

[1] Farbige Abbildung auf einem Blatte der Arundel-Society.

[2] In französischen Innungssatzungen vom Jahre 1600 (vgl. Gay a. a. O., I., Seite 228) ist von Meisterstücken in *„or nué“ (Lasurstich)* und *„or tout nué, ce qui est bien plus difficile“ (ganzer Lasurstich, der viel schwerer ist)* die Rede. Die erste Art spielt, nach den erhaltenen Beispielen zu urteilen, in der gewöhnlichen Stickerei aber kaum mehr eine Rolle.

Beispiele auf einem Werke der Münchener Pinakothek, Nr. 1012); man vergleiche auch Tafel 236 c.

In dem Inventare der Ausstattung Paula's von Mantua, die 1478 den Grafen Leonhard von Görz heiratete, findet sich folgende Erwähnung:[1]

„— *Item ein schwarzn samdtten rock, ist geheft. auf den erbl (Ärmel) ein Turtlteubl von perlen.*" Auch hier sehen wir also ein altes Streumotiv an bestimmten Punkten in besonderer Verwendung.

Bei Ghirlandajo (zum Beispiele auf dem zuletzt genannten Bilde) sehen wir aber auch streng antikisierende Palmetten und S-förmige Blätter in Goldstickerei; vgl. Tafel 258 d und den linken Rand auf Tafel 257 a.

◎ ◎ ◎ ◎

Eine besondere Bedeutung haben die Bandverschlingungen, „*groppo*" genannt[2], und die aus den mittelalterlichen und orientalischen Stoffmustern entwickelten „Arabesken", die beide sich häufig in den Musterbüchern finden. Eine charakteristische Vereinigung beider Formen bietet Tafel 257 a. Wir finden diese Muster auch häufig auf italienischen, besonders Venezianischen Bildern der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhundertes, etwa des Giovanni Bellini, Palma vecchio, Carpaccio, Cima da Conegliano, aber auch etwas späteren nordischen, und zwar meist als Streifenornament um den Hals oder am unteren Ärmelrande. Die Farben sind gewöhnlich klar und einfach: schwarz, gelb, rot. Charakteristische „*groppi*" sehen wir auch auf dem besprochenen Bildnisse Heinrichs VIII. von England (Tafel 223).

In den Musterbüchern aus dem 16. und dem Beginne des 17. Jahrhundertes, auf die wir später noch zurückkommen werden, finden sich noch ununterbrochen Erinnerungen an Spätgotisches, Arabesken und Bandverschlingungen, vor. Wenn die Muster zum Teile auch von älteren in die neueren Werke herübergenommen sein mögen, so beweist ihr Vorkommen doch, daß sie noch Beifall fanden und nachgeahmt wurden.

◎ ◎ ◎ ◎

Es liegt die Vermutung nahe, daß die italienischen Seidenstickereien, insbesondere die auf Leinwand, mit den orientalischen in Verbindung stehen; wir finden heute noch in Kleinasien, Syrien und Nordafrika den italienischen sehr verwandte Arbeiten als offenbar seit Alters heimische vor. Es könnte darauf auch die reichgestickte Schürze einer „syrischen Jüdin" in Cesare Vecellio's „*Abiti antichi et moderni*" schließen lassen.[3]

[1] Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses XXI./2, Seite LIX, Nr. 19260.

[2] Gay a. a. O., I., Seite 25.

[3] Venedig 1608. Man vergleiche daselbst auch die „Frau aus Toledo", bei der orientalische Einflüsse wohl auch anzunehmen sind.

Der Gebrauch leinener Unterwäsche scheint sich überhaupt erst zur Zeit der Kreuzzüge aus dem Oriente nach Europa verbreitet zu haben und die bunte Leinenstickerei hat im Oriente jedenfalls immer reiche Pflege gefunden; so hören wir auch im Jahre 1467 im Inventare Karls des Kühnen[1] von *„Une chemise de femme sarrazine, ouvrée"* (*„Einem gearbeiteten,* d. i. gestickten, *sarazenischen Frauenhemde).*

Belou hebt 1553 in seinen *„Singularités"*[2] hervor:

„L'on y trouve (à Rhodes) à acheter de beaux ouvrages de soye faits à l'éguille, et principalement des pavillons de licts. Ils font leurs ouvrages de diverses couleurs en manière de points croisez. Le portraict est de feuillages et est different de l'ouvrage Turquois et à celuy qui est à Chio et en Cipre."[3]

„Man bekommt dort (in Rhodus) sehr schöne mit der Nadel in Seide gearbeitete Sachen zu kaufen und vor allem Bettbehänge. Die Arbeiten werden in verschiedener Farbe in Kreuzstich ausgeführt. Die Zeichnung besteht aus Blattwerk und ist verschieden von der türkischen Arbeit, sowie von der aus Chios und Cypern."

Direkt orientalischen Eindruck macht, abgesehen von dem bereits erwähnten Stücke auf Tafel 257a, zum Beispiele das auf Tafel 257c, das einem Musterbuche aus der Mitte des 16. Jahrhundertes entlehnt ist.

Aus der Bedeutung der orientalischen Stickereien erklärt sich auch, warum gerade in der Leinenstickerei die Arabeske sich so lange erhielt; denn sicher gingen viele orientalische Arbeiten nach Italien und von da noch weiter in die westlichen und nördlichen Länder. Manche gelangten übrigens auch über Ungarn oder Polen dahin.[4]

---

[1] Gay a. a. O., I., Seite 360.

[2] Gay a. a. O., I., Seite 227.

[3] Geschickte jüdische Stickerinnen in Rhodus werden schon 1487 erwähnt. (Vgl. Gay a. a. O. I., 227.) — Stickereien von Chios werden noch 1648 besonders gerühmt (daselbst I., Seite 226).

[4] Im Inventare des Schlosses Neustadt aus den Jahren 1616 — 1618 (Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses XX/2, Nr. 1736, 240) wird zum Beispiele erwähnt: *„Ain groß Tirkisch von allerlei Farben ausgenähts seidens tuech, über ein altar zu gebrauchen."* — Am 24. März 1598 schickt die Erzherzogin Maria Christina, Gemahlin Sigismund Báthorys, Fürsten von Siebenbürgen, an ihre Mutter, Erzherzogin Maria, *„ein shlehts bant"*, wie sie sich ausdrückt, und schreibt dazu: *„bitt eur durchlaucht unterthenigist, sie wellen darmit verguet nemen. Es ist shlecht und nit schön; schick's allain darumb, das ich wol waiss, dass eur durchlaucht gern Tirckische sachen haben. Es habens meine Tircken genäht."* (Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIX/2, Nr. 16169.) — Auch die Arbeiten der slavischen, damals künstlerisch wohl größtenteils unter orientalischem Einfluss stehenden, Völker kamen schon früh nach dem übrigen Europa, insbesondere nach Deutschland. So wird im Inventare der Salvatorkirche zu Wien (Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVIII./2, Nr. 1597) *„ein gestreifts leines krabatisch* (kroatisch) *hantuech"* genannt, und

In der bunten Stickerei war der Einfluß des Orientes jedenfalls größer als in der Spitze, die sich in ihrer rein plastischen Erscheinung von dem Farbenempfinden des Orientes wesentlich unterscheidet.[1]

Nebenbei bemerkt, hatte der Orient und neben ihm Spanien, das, wie gesagt, den orientalischen Einfluß immer stärker bewahrt hat, in der Piquéarbeit besondere Bedeutung erlangt.[2]

◎ ◎ ◎ ◎

Es sei hier gleich kurz auf die übrigen Leinenstickereien hingewiesen, die eines der wichtigsten Gebiete der Renaissancestickerei darstellen und für diese Zeit sehr bezeichnend sind. Wir finden solche Arbeiten zum Beispiele im Ausstattungsverzeichnisse einer Prinzessin des Hauses Sforza aus dem Jahre 1517 hervorgehoben:[3]

„... camicie di Olanda lavorate di seta negra de diversi colori ... camicie di orletta con le maniche listate di diversi colori e con oro ... camicie di Cambraia listate di oro per lo re ...“

„... Hemden aus holländischer Leinwand gearbeitet mit schwarzer Seide (und?) von verschiedener Farbe ... Hemden mit Säumchen (?) und Ärmeln, umrandet mit verschiedenen Farben und Gold ... Hemden von Leinwand aus Cambray, umrandet mit Gold, für den König (von Polen) ...“

Besonders wichtig sind in dieser Beziehung die Stickereimusterbücher, die von der Mitte des 16. bis in das 17. Jahrhundert hinein in großer Anzahl in Deutschland, besonders aber in Italien und hier vor allem in Venedig erscheinen.

---

mehrfach ist in mitteleuropäischen Quellen von „*Polnischen Arbeiten*“ die Rede, so im Jahre 1590 im Nachlasse des Erzherzogs Karl (Jahrbuch .... des Allerhöchsten Kaiserhauses, VII./2, Nr. 4597) oder im Inventare des Schlosses Neustadt (1616—1618), wo „*Ain mit gold, silber und seiden Polnisch ausgenähts haubt- oder altartuech*“ genannt wird; vorher sind in ähnlicher Weise türkische und spanische Arbeiten angeführt. — Wir wissen auch, daß der französische Hof noch nach Colberts Tode in Konstantinopel Gewänder sticken ließ. (Francisque-Michel a. a. O., II., Seite 373.)

[1] Vgl. des Verfassers „*Entwicklungsgeschichte der Spitze*“ (Wien 1901), Seite 9 ff.

[2] So ist 1599 in einem französischen Testamente (Gay a. a. O., I., 485) von einer aus der Türkei mitgebrachten, ganz in Piquéarbeit ausgeführten Baumwolldecke, als einer offenbar hervorragend guten Sache, die Rede.

[3] Gay a. a. O., I., Seite 361.

Daß die ältesten erhaltenen Musterbücher, das sächsische vom Jahre 1525,[1] das 1527 bei Quentel in Köln und das bei Christian Egenolffs in Frankfurt a. M.[2] erschienene, deutsche sind, erklärt sich wohl daraus, daß Deutschland im Buchwesen überhaupt vorangegangen ist. Aber auch in diesen Werken sehen wir neben mittelalterlichen Weiterbildungen entschieden unter italienischem Einflusse stehende Arbeiten.

Wir bieten auf Tafel 258 b, c, e, f und h[3] aus Musterbüchern Beispiele, die sich unmittelbar aus der mittelalterlichen Überlieferung ableiten lassen, und auf Tafel 257 b, d, 258 a und d andere Beispiele, die sich aus dem neuen Renaissancegedanken herausentwickelt haben.[4]

Ein und dasselbe Muster findet sich, wie gesagt, oft durch viele Musterbücher hindurchgehend; es scheinen auch ganze Werke unbefugt nachgedruckt worden zu sein. So klagt Joh. Sibmacher, von dem ein berühmtes „Modelbuch" herrührt, am 30. April 1601 dem Kaiser über Nachdruck und unterbreitet ihm mit der Bitte um ein Privileg ein neues besseres Modelbuch *„doch dem ersten nit gleich"*.[5] Vgl. Tafel 248.

Die Zahl der Sticharten, welche die Musterbücher nennen, ist außerordentlich groß; so führt Garzoni's 1560 erschienenes, sehr seltenes Werk *„La piazza universale"* [6] vierzig Sticharten an, und dann heißt es noch *„und viele andere"*. Die Namen sind teils technischen Eigentümlichkeiten,

---

[1] Da diese Musterbücher zum großen Teile Durchbruch- und Spitzenmuster enthalten, mußten sie in des Verfassers *„Entwicklungsgeschichte der Spitze"* eingehender behandelt werden und es sei hier auf die entsprechenden Partien des Buches, besonders Seite 27 ff. verwiesen. — Inzwischen ist das erwähnte sächsische Musterbuch von E. Kumsch aufgefunden und, während des Druckes dieser Arbeit, in der Zeitschrift des Österreichischen Museums, „Kunst und Kunsthandwerk", 1903, Seite 512 ff., eingehend besprochen worden. Das Werk befindet sich jetzt in der königlichen Kunstgewerbe-Bibliothek zu Dresden. Kumsch führt mehrere Tafeln in den späteren italienischen Werken von Zoppino, Tagliente, Valvassore und anderen auf dieses Werk zurück; natürlich ist damit nicht gesagt, daß die offenbar italienisch wirkenden Muster der deutschen Werke nicht doch auf italienische Zeichnungen oder ausgeführte italienische Stickereien zurückgehen können.

[2] Letzteres *„Modelbuch aller Art Nehewerks und Stickens"*, neu herausgegeben bei G. Gilbers, Dresden 1880, stammt in den ältesten Teilen auch aus dem Jahre 1527.

[3] Bei dem Stücke auf Tafel 257 a ist auch der Zusammenhang mit dem Granatapfelmuster deutlich. Mit dem auf Tafel 258 e vergleiche man 230 c.

[4] Ausgeführt finden wir Rankenwerk mit mittelalterlichen Nachklängen in verschiedenen Techniken auf Tafel 262 d, 264 a, b, 265 d und 249 a, während die Rankenornamente, zum Beispiel auf Tafel 255 und 260 e, besonders in ihren Zackenenden, kaum mehr Anklänge an die frühere Zeit zeigen.

[5] K. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Jahrbuch . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIX/2, Nr. 16230, siehe auch 6250).

[6] Vgl. Gay a. a. O., I., Seite 226.

teils Mustern, teils Orten entlehnt und heute nur zum geringsten Teile sicher zu erklären.[1]

Wenn man bedenkt, daß die Musterbücher sich in Einzelheiten so sehr oft wiederholen und vor allem in den Häusern offenbar lange im Gebrauch blieben, so wird man es begreiflich finden, daß die genauere Zeitbestimmung der nach ihnen ausgeführten Arbeiten sehr schwer, oft unmöglich ist. Viele Muster werden jedenfalls noch lange während des 17. Jahrhundertes, in der Volkskunst des Südens und Nordens, mit verschiedenen Abänderungen sogar noch viel länger ausgeführt worden sein.

◎ ◎ ◎ ◎

Es ist auffallend, daß das kleine streng antikisierende Palmettenmotiv, wie es sich gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhundertes auf Gewändern zahlreicher Bilder Ghirlandajo's, Filippino Lippi's, Francia's findet, keine besondere Bedeutung erlangt. Das, was die Renaissance besonders erstrebt, ist das Gegeneinanderstellen symmetrischer Volutenteile, wie wir es schon in der Weberei sahen, und besonders die gleichfalls schon besprochene Bildung S-förmiger Linienzüge; vgl. Tafel 246, 249 b — e, 258 a, d, 262 c und 263 a. Dieselbe Eigentümlichkeit können wir ja auch in den Spitzen der Renaissancezeit erkennen.[2]

Im Gegensatze zu den „Arabesken" sind die „Grotesken" rein italienischer Bildung; besonders seit den rafaelischen Loggien erlangen sie hervorragende Bedeutung. Charakteristisch für sie ist die Verbindung der Ranken mit Teilen lebender Wesen; sie treten damit in Gegensatz zu der absoluten Abstraktion der Arabesken. Gute Beispiele bieten Tafel 257 b, 262 b und 263 b.

Wenn die Grotesken auch ein reines Spiel der Phantasie sind, widersprechen sie, wie bereits gesagt, dem Renaissancegedanken doch nicht, da sie immer in bestimmter Umrahmung nur als Füllmotiv auftreten und die einzelnen Bestandteile immer an klare Vorstellungen greifbarer Dinge anknüpfen und plastisch behandelt werden.

Ein ausgezeichnetes Beispiel reichster Nadelmalerei bietet Tafel 241/242. Diese Arbeit ist in doppelseitigem Flachstiche aus Seide, Gold und Silber auf feiner Leinwand ausgeführt. Oben ist das Stück unvollständig. Eine zweite, ganz entsprechende Stickerei findet sich im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt am Main und bildete vielleicht das andere Ende des oben

---

[1] Die verschiedene Art des Übertragens der Vorbilder auf den Stoff wird in der Einleitung zu Alessandro Paganino's „*Libro secondo. De rechami . . .*" besprochen.

[2] Vgl. des Verfassers „*Entwicklungsgeschichte der Spitze*", Seite 52.

fortgesetzt zu denkenden Leinenstreifens oder den Besatz eines Gegenstückes. Vielleicht waren auch noch mehrere Stücke vorhanden, welche die verschiedenen Elemente oder anderes zum Gegenstande hatten. Die Doppelseitigkeit der Stickerei macht es wahrscheinlich, daß die Arbeit ursprünglich freihängend gedacht war. Das Frankfurter Stück stellt verschiedene Liebesabenteuer Jupiters dar, ohne daß sich aber alle Darstellungen genau erklären lassen; das Wiener Stück bezieht sich offenbar auf die Liebesabenteuer Neptuns.

Nach der Formensprache der Figuren erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß die Arbeit venezianisch ist und der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhundertes entstammt. Das Figürliche sowie das rein Dekorative zeigt alle Eigentümlichkeiten der Renaissance in überaus charakteristischer Weise: das Nebeneinander-Ordnen einzelner in sich geschlossener Teile, die rahmenartig umfaßt sind, die Symmetrie und die S-förmigen Linien im Ornamente und das Verbinden von phantastischen Figuren, stilisierten Ranken und naturalistischen Blumen, die besonders in den oberen Ausläufern sehr frei gebildet sind. Man übersehe auch nicht die Tiere, die sich oben als reines Streuornament finden.

Die bildmäßige Schattierung der ganzen Zeichnung ist gleichfalls echt renaissanceartig und wäre im Mittelalter in dieser Weise undenkbar; die höchsten Lichter sind durch Silber gegeben. In der Stickerei erhält sich diese eigentümliche Behandlung noch während der ganzen Barocke, indeß sie im Gobelin gegen Mitte des 16. Jahrhundertes verloren geht. Dieser erstrebt eben in noch höherem Grade naturalistische Wirkungen.

Die Farbenwirkung ist eine ziemlich bunte, wie ja auch bei den Grotesken der Gemälde und Fayencen der Renaissance, und alles hebt sich deutlich vom weißen Grunde ab.

◎ ◎ ◎ ◎

Den früher (Seite 221) besprochenen kleingemusterten Renaissancestoffen entsprechende Stickereien sehen wir auf Tafel 250, 263 a, 265 b, 266 a, b, 267 a.

Auch Tafel 243 und 265 a sind mit ihrer rahmenartigen Gliederung und den naturalistischen Mittelstücken für die Renaissance sehr bezeichnend. Ein Vergleich mit den Bogenmotiven der ausgehenden Antike (Tafel 15 a) macht die Ähnlichkeiten und Unterschiede der Zeiten recht klar; was dort *noch* ist, ist hier *wieder*. Zugleich erkennt man durch diesen Vergleich auch, daß hier noch nicht das letzte Wort der neuen Kunst gesprochen ist.

Bezeichnend für die weitere Entwicklung der Renaissance ist die große symmetrische Gliederung ganzer Flächen und, gegenüber dem unendlichen Muster des Mittelalters, das immer kräftigere Vordringen des abgepaßten, nur in einen bestimmten architektonischen Rahmen passenden Ornamentes. Man vergleiche das schon besprochene Stück auf Tafel 257 b.

Deshalb treten nun auch die Streifenbesätze der Kirchengewänder zurück und die ganzen Gewänder werden mit einer großen abgepaßten, für den besonderen Fall entworfenen Musterung bedeckt. Vgl. Tafel 252. Das ist auch bei den Mitren und anderen Stücken der Fall, vgl. zum Beispiele Tafel 236 a und 269 a.[1] Diese Neuerung ist jedenfalls in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundertes zum Durchbruche gelangt und siegt dann ganz unbedingt in der Barockzeit.

◎ ◎ ◎ ◎

Das architektonische und plastische Empfinden der Renaissancezeit bedingt aber noch weitere Änderung in der Erscheinung und Technik der Stickereien.

Zunächst wird durch dieses Empfinden die Ausbildung der Durchbrucharbeiten und der weißen Endigungen (Spitzen), sowie der Netzarbeiten wesentlich begünstigt. Sowohl die Zackenansätze als die Netzarbeiten kommen auch farbig vor (vgl. Tafel 255 b), doch treten die farblosen Arbeiten dieser Art immer mehr und mehr in den Vordergrund und erlangen auf dem Gebiete der Leinenarbeiten allmählich fast unbeschränkte Herrschaft.[2]

Stärker, aber doch immer einfach bleibt die Farbenwirkung der Netzarbeiten, wie auf Tafel 260/1 b—e; manchmal tritt das Netz auch in Gegensatz zur Stickerei auf durchgehendem Grunde, zum Beispiele bei dem Stücke auf Tafel 260/1 a. — Sehr beliebt (siehe Tafel 262 a, b, d) sind netzartige, farbige Gründe, von denen sich das lichte Muster klar abhebt; der Grund ist nur durch Zusammenziehen und Vernähen der leinenen Grundfäden mit Seide netzartig gemacht. Weiße Netzarbeiten zeigt zum Beispiele Tafel 263. — Bezeichnend ist übrigens wieder, daß die farbige Netzarbeit in Spanien besondere Pflege gefunden und bis heute bewahrt hat.

Das Streben, klare Formen in einfachen Farben deutlich auseinanderzuhalten, führt auch zu einer besonderen Pflege der Aufnäharbeit (Appli-

---

[1] K. Lind („*Die Mitra*", Mitteilungen der Zentralkommission 1867, Seite 69 ff.) versetzt das Krakauer Stück ins 15. Jahrhundert, weil sich an den Bändern das Wappen des Bischofs Thomas Strzempinski (1455—1460) befindet; doch sind diese Bänder wohl älter als die Stickerei der oberen Teile.

[2] Vgl. des Verfassers „*Entwicklungsgeschichte der Spitze*", besonders Seite 16 und 17.

kation), die wir zum Beispiel auf Tafel 244 in hoher Ausbildung vorfinden. Man vergleiche auch Tafel 243, 245, 246, 247, 256a. Klar getrennte Formen und Töne lassen sich durch diese Technik nicht nur am einfachsten, sondern auch am wirkungsvollsten erreichen. Die häufig um die aufgelegten Flächen geführten Schnüre tragen noch weiter zur klaren Trennung bei. Besonders beliebt sind auch deutlich voneinander sich scheidende Farben, wie gelb und rot oder gelb und blau.

Die Aufnäh-(Applikations-)Arbeit gehört zu den kennzeichnendsten Erscheinungen der Renaissancekunst. Man kann sie in gewissem Sinne mit der Holzintarsia oder dem Sgraffito in der dekorativen Wandmalerei und der Töpferkunst vergleichen. Auch bei diesen Arbeiten werden ja verschiedene Schichten aufeinandergesetzt, wodurch eine klare Trennung der Töne erreicht und das Muster deutlich vom Grunde losgetrennt wird.

Es ist dies der stärkste Gegensatz gegenüber dem Verschwimmen von Grund und Muster im Mittelalter. Und es ist darum natürlich kein Zufall, daß alle Techniken, die solche Wirkung fördern, in der Zeit der Renaissance besonders gepflegt werden.

Sowie man aber beim Sgraffito schraffiert, um zugleich den Eindruck der Rundung zu erzeugen, so wird auch bei der Aufnäharbeit der Renaissance häufig schattiert, wie man das auf Tafel 256a und 247 sehen kann; nicht selten wird auch Malerei zuhilfe genommen.

Spanien, das immer besonders schwere und prunkvolle Wirkungen liebt, wendet für die Aufnäharbeiten dann besonders Samt an (Tafel 246).

◎ ◎ ◎ ◎

Den starken Fortschritt im Modellieren der Formen, den Versuch, durch Rundung und Farbe der Natur sich mehr zu nähern, zeigt zum Beispiele recht gut Tafel 255a. Wir müssen, nebenbei bemerkt, bei den älteren Stickereien immer berücksichtigen, daß die Mitteltöne am leichtesten verblassen, so daß die Farbenwirkungen heute viel härter scheinen, als sie offenbar ursprünglich waren.

Aber auch das wirklich handgreifliche Herausarbeiten der Formen, das wir schon in der Spätgotik bemerkten, wird jetzt, wenn auch in anderem Sinne, ausgeübt. Man vergleiche zum Beispiele Tafel 243. Es ist jedoch bezeichnend, daß der direkte plastische Naturalismus, wie er in manchen Stickereien der späteren Gotik (vgl. Tafel 196a) erscheint, jetzt doch sehr zurücktritt. Dem Künstler der Renaissance bereitet es viel mehr Befriedigung, durch geschickte Zeichnung in der Fläche die Wirkung der Rundung zu erreichen, als diese direkt auszuführen. Wo man geradezu herauswölbt, handelt es sich meist nicht um unmittelbare Nachahmung natür-

licher Formen, sondern um Nachahmung von Gegenständen aus Metall, Holz oder Stein, wie bei den Vasen auf der besprochenen Tafel 243.

Im 17. Jahrhunderte entwickelte sich das Relief jedoch immer stärker, wie etwa auf Tafel 253 zu erkennen.[1] Dieses kartuschenartige Rahmenwerk, das aus einem undefinierbaren knetbaren Stoffe gebildet erscheint, ist für die Spätrenaissance und die sich meldende Barocke sehr bezeichnend; es sind solche Formen, wie sie etwa die Brüder Zuccari in Florenz verwenden. Auch die Fratzenköpfe und das eigentümlich Launenhafte, das sich zum Beispiele in dem Löwenhaupte mit dem doppelten Leibe verrät, zeigt die beginnende Barocke. Dieser Löwe ist denn doch etwas ganz anderes als mittelalterliche symmetrische Tierbildungen; hier ist es Kaprice, was dort Naivetät war.

Etwas Plastischeres als die Darstellung des Schiffes kann man sich in Stickerei überhaupt kaum denken; die Arbeit wirkt tatsächlich wie ein Metallrelief. Wenn wir die Empirearbeit auf Tafel 346 damit vergleichen, so sehen wir deutlich, wohin diese Auffassung führen mußte.

Dieser Reliefcharakter geht allmählich auch auf die Kirchengewänder über. Die Kasel wird aus einem weitfaltigen Gewande, das sie in romanischer Zeit war, allmählich nur ein längerer Brust- und Rückenstreifen von fast brettartiger Steife; doch erscheint das abgepaßte Muster dann auch vollständig.

Über die Technik, in der solche Reliefstickereien, besonders in Gold, ausgeführt sind, wird besser bei den Arbeiten der Barockzeit zu sprechen sein, da diese Zeit alle Techniken der Renaissance in letzter Vervollkommnung zeigt.

◎ ◎ ◎ ◎

Neben den italienischen Stickereien spielen, wie bereits wiederholt angedeutet wurde, spanische Arbeiten in der Renaissancezeit eine Hauptrolle. Die Blütezeit des christlichen Spanien ist ja nur kurz; aber in der Stickerei kann sich eine Richtung eben stets rascher aussprechen als in der Weberei, deren Grundlagen viel kompliziertere sind.

Die verschiedenen Sticker, *„casubleros, estoleros, bordadores de imagineria“* bildeten im 16. Jahrhunderte mächtige Zünfte.[2]

Von spanischer Arbeit und spanischen Stichen ist in deutschen Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts öfter die Rede; so im Inventare des

---

[1] Ähnliche Arbeiten, besonders auch für Sättel und Wehrgehenke, aus der Zeit etwa von 1590 bis 1650, finden sich zahlreich im Dresdener historischen Museum.

[2] Gaston le Breton in der Gazette des beaux arts 1883, II., Seite 431.

Schlosses Ambras (1571 bis 1572) oder des Schlosses Neustadt (1616 bis 1618)[1].

Seidennetzstickereien sind häufig im Schatzverzeichnisse Philipps II. von Spanien hervorgehoben.[2]

Doch sei gleich erwähnt, daß in demselben Verzeichnisse mehrfach der Ausdruck *„al romano“ (in römischer Art)*[3] bei Stickereien gebraucht wird, so daß an dem italienischen Einflusse wohl nicht gezweifelt werden kann. Es scheint mit diesem Ausdrucke übrigens der oben besprochene halbe Lasurstich gemeint zu sein, der also in der erneuten Formensprache Italiens auch für Spanien neue Bedeutung erlangt haben wird. Man vergleiche etwa Tafel 240.

Von den reichen spanischen Aufnäharbeiten und Piquéstickereien war bereits (Seite 232 und 237) die Rede. In einem französischen Inventare von 1632[4] wird erwähnt:

„Une couverture picquée, façon d'Espagne, en taffetas incarnadin d'un costé et blanc d'autre.“	*„Eine Piquédecke in spanischer Art, auf einer Seite von hochrotem, auf der anderen von weißem Taffet.“*

Vielleicht kann also auch die Piquédecke auf Tafel 271, die auf einer Seite grün, auf der anderen gelb und auf beiden Seiten erhaben gearbeitet ist, als „spanischer Art“ bezeichnet werden.

Bemerkenswert ist das ziemlich häufige Vorkommen rückbezüglicher (reziproker) Muster in spanischen Näharbeiten noch in der Renaissancezeit; auch hierin kann wohl wieder ein Zeichen orientalischen Einflusses gesehen werden. Allerdings finden sie sich auch in italienischen Musterbüchern, in denen wir ja gleichfalls Orientalisches gewahrt haben, in ihnen aber doch weit seltener.[5]

◎ ◎ ◎ ◎

In Frankreich wird wie schon in der vorhergehenden Zeit (siehe Seite 209) besonders reichlich die Bildstickerei in Kreuz- oder Schrägstich gepflegt.

---

[1] Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses, VII/2, Nr. 5273 und XX/2, Nr. 17361 (241, 247).

[2] Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIV/2, 9705 (401—406, 8455, 8493).

[3] Jahrbuch ... des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIV/2, 9705 (145, 146, 148, 149, 206).

[4] Gay a. a. O. I., Seite 484.

[5] Vgl. Alois Riegl, *„Spanische Aufnäharbeiten“*, Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbe-Vereines, 1892, Seite 65 ff. Riegl nimmt an, daß die rückbezüglichen Muster in die italienischen Musterbücher nicht direkt aus dem Orient, sondern aus Spanien gekommen sind. Riegl bespricht auch einzelne derartige Stücke im Österreichischen Museum.

1521 werden uns 92 Darstellungen nach den Bukoliken des Vergil im Besitze der Königin-Mutter erwähnt. Sie sind nach eigens angefertigten Entwürfen zweier Maler, Barthelemy Guyeti und Mathieu de Luazar, in „*points de brodeur*“ in Seide ausgeführt und mit Gold und Silber gehöht. [1] Man vergleiche die, wohl etwas späteren, Arbeiten auf Tafel 272. 1536 hören wir auch von zahlreichen mit Seide und Gold gestickten Batistkrägen im königlichen Besitze. [2]

Auf Bildern von Clouet, der um 1540 starb, sehen wir sehr häufig farbige Stickereien auf Leinen, die dem früher besprochenen älteren Stadium der Renaissancestickereien entsprechen.

Im Inventare des Kronbesitzes unter Ludwig XIV., das uns später noch häufig beschäftigen soll, findet sich folgende Erwähnung: [3]

„Une tenture . . . de velours . . a crotesques dessin de Raphaël, en broderie d'or, d'argent et soye rapportée sur ledit velours, composée de neuf pièces, dans le milieu de chacun desquelles il y a une grande ovalle, aussy en broderie, où sont représentez les divertissemens de François premier et de Henry second . . .“

„Ein Wandbehang . . . aus Samt . . . mit Grotesken nach Raffael, in Stickerei von Gold, Silber und Seide, übertragen auf den genannten Samt, zusammengestellt aus neun Stücken, in deren Mitte immer ein großes Oval, in dem gleichfalls in Stickerei die Vergnügungen Franz' I. und Heinrichs II. dargestellt sind.“

Jedenfalls stammen diese Arbeiten aus der Zeit der genannten Könige. [4]

Auch andere Stücke im Besitze Ludwigs XIV. scheinen aus dem 16. Jahrhunderte zu stammen; so ein Paradebett[5] aus

„ . . . velours . . . cramoisy, remply de plusieurs figures de Métamorphoses en broderie de relief, or, argent et soye, appellé anciennement „le Cerf fragile.“

„ . . . . . . rotem Samte ausgefüllt mit mehreren Darstellungen aus den Metamorphosen, in Relief-, Gold-, Silber- und Seidenstickerei, ehemals genannt „der gebrechliche Hirsch“.

[1] Gay a. a. O. I., Seite 311.

[2] Gay a. a. O. I., Seite 126.

[3] Jules Guiffrey, „*Inventaire générale du mobilier de la couronne sous Louis XIV*“ (Paris 1885), Seite 221, Nr. 89.

[4] Vgl. die Darstellungen Heinrichs II. und Diana's von Poitiers bei einem Bärenkampfe und einer Hirschjagd, die Gaston le Breton, Gazette des beaux arts, 1883/II., Seite 424 ff., bespricht und Seite 425 abbildet. — Bezüglich der Statuten der Pariser Sticker vom Jahre 1551 siehe Gay a. a. O. I., Seite 227.

[5] Guiffrey a. a. O. Seite 211, Nr. 10. Vgl. auch Seite 209, Nr. 2, Seite 210, Nr. 4.

Wer denkt da nicht an die eleganten, aber tatsächlich etwas zerbrechlich aussehenden Gestalten der französischen Renaissance, etwa die berühmte Diana mit dem Hirsche von Jean Goujon?

Die Grotesken, die oben erwähnt sind, gehen übrigens durch das ganze Kunstgewerbe der französischen Renaissance hindurch bis weit in das 17. Jahrhundert hinein und leben auch später immer wieder auf.

Den Naturalismus der französischen Renaissance, wie ihn etwa auf dem Gebiete der Fayence Palissy vertritt, erkennen wir in der folgenden Beschreibung des Inventares von Notre-Dame in Chartres; das Verzeichnis stammt aus dem Jahre 1620, das beschriebene Stück ist aber wohl älter:[1]

Nr. 18. „Une chappe brodé à fond d'or, tout les orfrois que le corps de la chappe: les orfrois garnie de quantité de semence disposée en compartiment en forme de feuillages. Sur le corps de la chappe est représenté un fleuve se croisant rempli de differents poissons. Dedans les croiseures il y a grandes écrevisses . . . .“

„Eine Kappa, sowohl die Besatzstreifen als der Körper mit Gold gestickt; die Besatzstreifen zeigen verstreute Sämereien in blattartigen Abteilungen. Auf dem Körper der Kappa (der Kappa selbst) ist ein mit Fischen gefüllter Fluß in Kreuzform dargestellt. In den Kreuzungen (Ecken der Kreuzung?) sind große Krebse . . . “

Auch für kirchliche Zwecke werden in Frankreich Stickereien in in Kreuz- oder Schrägstich verwendet, was anderswo kaum vorkommt. So werden 1599 für die Kathedrale in Angers[2] zwei Korporale in Gold- und Silberstickerei *„au petit point“*, Christus mit dem Kreuze und andere Gestalten darstellend, neu erworben.

Im Inventare des Besitzes Katharinas von Medici[3] werden zahlreiche, prächtige Stickereien verschiedenster Art angeführt.

Katharina, die selbst stickte, war es auch, die den Venezianer Federigo de Vinciolo zur Modellzeichnung mitbrachte; ihr hat er darum auch sein berühmtes, 1587 zu Paris erschienenes, Spitzenmusterbuch gewidmet.[4] Die Königin ist überhaupt eine der wichtigsten Vermittlerinnen der italienischen Bildung in Frankreich.

◎ ◎ ◎ ◎

Von einigen Eigentümlichkeiten der Entwicklung in Deutschland, wo sich die spätgotischen Formen zum Teile bis weit in die Mitte des

[1] Gay a. a. O. I., Seite 322.
[2] L. de Farcy in der Revue de l'art chrétien, 1886, Seite 171.
[3] Publiziert von Edm. Bonnaffé, siehe Gaston le Breton a. a. O., Seite 426.
[4] Vgl. des Verfassers *„Entwicklungsgeschichte der Spitze“*, Seite 43.

16. Jahrhundertes erhalten, war schon oben (Seite 213) die Rede.[1] Sehr lehrreich ist das Mädchenbildnis in der Art Bernhard Strigls aus der Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien; siehe Tafel 259.

Wir sehen hier unter anderem am Ärmel jene eigentümliche Verwendung der gotischen Brokate als Farbenstreifen, die sich insbesondere auf den Bildern Cranachs so häufig finden; an den Achseln finden wir wieder das Strahlenmotiv. Besonders wichtig sind jedoch die bunten Stickereien auf der Brust; der obere Streifen, auf Goldgrund, ist mehr italienisch, der untere zeigt aber die Formen der deutschen Renaissance in reizvollster Weise und ist im Originale jedenfalls gestickt zu denken.

Besondere Pflege erfährt in Deutschland die Leinenstickerei. An Krägen und Ärmeln sehen wir sie auf Bildern Holbeins des Jüngeren so häufig, daß wir uns gewöhnt haben, von Holbein-Technik zu sprechen. Doch sind die Vorbilder der, übrigens nicht nur von Holbein, sondern all seinen Zeitgenossen dargestellten Arbeiten offenbar in sehr verschiedenen Sticharten ausgeführt.

Eine bezeichnende deutsche Arbeit in Stielstich aus rotem Garn auf Leinwand, mit der Jahreszahl 1581, zeigt Tafel 270. Auch das Stück auf Tafel 260/1a ist, inschriftlich gesichert, deutscher Herkunft; fast als sicher anzunehmen ist die deutsche Entstehung auch bei dem Stücke auf Tafel 269b, sowie bei denen auf Tafel 252, 253, 254 und 268a, während bei dem Stücke auf Tafel 269a vielleicht auch unmittelbar orientalische Einflüsse geltend waren.

Auch finden sich häufig deutsche Stickereien auf größeren Decken und Handtüchern mit dicken, schnurartig hervortretenden Umrissen und oft noch geometrischen Flächenfüllungen, meist mit weißem, blauem und braunem Leinenfaden ausgeführt; im Bayrischen Nationalmuseum zum Beispiel eine Darstellung des Opfers Abrahams, 1545 bezeichnet; dort auch, offenbar ziemlich aus derselben Zeit, eine symbolische Jagd des Einhornes, dann eine Anbetung der heiligen drei Könige vom Jahre 1562. Andere Stücke tragen Datierungen, die in das 17. Jahrhundert hineinreichen.[2]

Wir müssen uns denken, daß solche Arbeiten oft von vornehmen Damen ausgeführt wurden; so ist zum Beispiele im Inventare des Besitzes Erzherzog Ferdinands von Tirol und seiner Gemahlin (vom Jahre 1571

---

[1] In französischen Quellen wird im 16. Jahrhunderte ein „*point de bouture*“ und „*point de Cologne*“ erwähnt, die Gay (a. a. O. I., Seite 205) für dasselbe hält.

[2] Zu den Leinenstickereien vgl. C. A. Savels „*Hungertücher*“, Zeitschrift für christliche Kunst, 1894, Sp. 179 ff., und Em. Kumsch, „*Spitzen- und Weißstickereien des XVI. bis XVIII. Jahrhundertes aus dem k. Kunstgewerbemuseum zu Dresden*“ (Dresden 1889).

bis 1572)[1] bei einzelnen *„Formtüchern“* bemerkt, daß sie von der Frau von Sternberg, der Frau Georg Fuggerin oder der Frau Obersthofmeisterin angefertigt worden sind.

Den deutschen Humor zeigt als gutes Beispiel der sogenannte *„Umlaufft“* im Besitze der Stadt Leipzig,[2] 1571 bezeichnet, der in farbiger Seidenstickerei neun Figuren, die Vertreter der verschiedenen Nationen, mit satirischen Beischriften darstellt.

Die Formen der deutschen Renaissance reichen noch weit in das 17. Jahrhundert hinein, in der volkstümlichen Kunst sogar in das achtzehnte.

Im 17. Jahrhunderte werden dann die Darstellungen zum Teile sehr naturalistisch, so zeigt ein gestickter Anzug des Kurfürsten Christian II. im Dresdner historischen Museum in reicher Gold-, Silber- und Seidenstickerei Landschaftsdarstellungen, durch die sich ein belebter Fluß hinzieht; allerdings wurde dieser Anzug zur *„Schiffahrtsinvention“* getragen. Aber in dem Blumenwerk werden die Stickereien auch sonst allgemein sehr naturalistisch.

Auf die starke plastische Wirkung der deutschen Spätrenaissancestickereien wurde schon hingewiesen. Man vergleiche besonders Tafel 253.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Niederlande treten im 16. Jahrhunderte eine Zeitlang im Kunstgewerbe überhaupt in den Hintergrund. Eine sehr gute flandrische Figurenstickerei aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhundertes, noch ganz in Platt- und Lasurstich, bespricht Alex. Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst (1899 Sp. 51 ff.).

Die Formen der Renaissance dringen in den Niederlanden zum Teile früher durch als in Deutschland; aber die andauernden Kriege der zweiten Hälfte des Jahrhundertes lassen die Stickerei anscheinend nicht zur Entfaltung gelangen; es tritt ja selbst die alteinheimische Gobelinindustrie, die immer ein Stolz der niederländischen Kunst war, eine Zeitlang stark in den Hintergrund.

Auch England scheint auf dem Gebiete der Stickerei nicht mehr jene Bedeutung zu haben wie im Mittelalter.

Doch macht sich eine gewisse derbe Kraft geltend, die manchmal allerdings fast etwas Ungeschlachtes an sich hat, etwa so, wie wir es auch an vielen deutschen Arbeiten des 16. und besonders des 17. Jahrhundertes

---

[1] Jahrbuch . . . des Allerhöchsten Kaiserhauses, VII/2, Nr. 5273 (Seite CLV. 93).

[2] Dr. M. Thieme, *„Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.“* Kunstgewerbeblatt 1897, Seite 191. Daselbst die Abbildung der einen Figur (des Türken).

bemerken können. Die Nachwirkungen der mittelalterlichen Formen scheinen dabei sehr stark und andauernd zu sein, besonders die Vorliebe für ziemlich naturalistische, entweder als Streumotiv verteilte oder im Boden sprießende, Blumen. Auch scheint in England der *gros* und *petit point (tapestry embroidery)* besonders gepflegt worden zu sein. [1]

---

[1] Wir verweisen hier auf Markus B. Huisch, „*Samplers and Tapestry Embroideries*" (London 1900), wo man besonders Tafel I vergleichen möge, und Maud R. Hall „*English Church Needlework*" (London 1901), ein Werk, das die alten Formen allerdings größtenteils in neuer Umwandlung bringt.

Achter Abschnitt: Weberei und Stickerei der Barockrichtung.

Wir haben schon früher gesagt, die Renaissance wollte die Harmonie zwischen Verstand und Gefühl; in Wirklichkeit drängte sie aber einseitig dem Verstandesmäßigen zu. In der Architektur führte sie zum Klassizismus und Doktrinarismus etwa Palladio's, dessen Grösse wir mit diesen Worten natürlich nicht herabsetzen wollen, im Dekorativen zu Armut und Nüchternheit, die schon in Italien, besonders aber in Holland, hervortreten.

Nach dem scheinbar unbedingten Siege des kühlen Verstandes regt sich aber auf anderer Seite wieder stärker die Macht des Gefühles und des sinnlichen Empfindens. Entgegen dem Protestantismus, der die Welt erobern zu wollen schien, geht die katholische Kirche aus dem Trienter Konzil neu gestärkt und geeinigt hervor, und sie weiß ihrer von innerer Glut erfüllten Propaganda auch die Kunst in einer bis dahin unerhörten Weise dienstbar zu machen. Mit allen Mitteln wird auf große einheitliche Wirkung hingearbeitet. Gewundene Säulen wirbeln wie Weihrauchwolken zum Himmel empor; ungeheuere Farben- und Goldpracht erfüllt das Ganze, und die Malerei setzt die gebauten Räume noch fort, so daß auch wunderbare Ereignisse, die sich in der Malerei abspielen mögen, beinahe handgreiflich vor dem Beschauer vor sich zu gehen scheinen. Leidenschaft durchflutet alles, zwingt und reißt mit, ob man folgen will oder nicht.

Es liegt etwas Gewalttätiges in der ganzen Richtung, oft sogar etwas Rohes, dem selbst ein Genie wie Rubens sich nicht immer zu entwinden vermocht hat. Einzelheiten werden auf das Rücksichtsloseste behandelt, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen; denn immer ist es auf diese bestimmte Wirkung ganz allein abgesehen. Die überraschenden gemalten Architekturen der Wände und Decken, die alle wirkliche Architektur an Großartigkeit noch übertreffen, sie sind nur für einen einzigen Standpunkt berechnet, bei Kirchen meist nur für den des Eintretenden; von der anderen Seite stürzen die machtvollen Architekturen scheinbar in sich zusammen. Aber daran nahm man keinen Anstoß. Es sollte Eindruck erzielt, der Neu eintretende überwältigt werden; es ist die Kunst der Propaganda.

In der Tat kann sich niemand der Größe dieser Wirkungen entziehen; es wäre denn — er käme zu kühlem Nachdenken. Aber dazu kommt er eben nicht, die Fülle der Eindrücke erzeugt einen wahren Rausch seiner Empfindung.

Ferngehalten von der Barocke haben sich eigentlich nur die nördlichen, protestantischen Länder, insbesondere Holland und, bis auf wenige Ausnahmen, England sowie Norddeutschland. In diesen Gebieten geht die Renaissance direkt in den Klassizismus über.

Eine Mittelstellung zwischen den eigentlichen Ländern der Barocke: Italien, Spanien, Belgien, Süddeutschland und einigen slavischen Gebieten, und den genannten Ländern der dauernden Renaissance nimmt, seiner ganzen Natur und Lage nach, Frankreich ein.

Wo die Barocke gesiegt hatte, endete sie erst, nachdem das Gefühl infolge der Überreizung abgestumpft worden war.

Die Barocke arbeitet vielfach noch mit den Formen der Renaissance; aber die Formen sind ihr eben nur Mittel, die kühn und rücksichtslos verwendet werden.

Die kleinen Ornamente der Renaissance haben jetzt keinen Sinn mehr; aber das große Rankenwerk kommt zu ungeahnter Geltung. Die Hauptsache ist ein mächtiges Motiv; doch muß es auch mit Beiwerk ausgestattet sein, man darf es nicht zu rasch durchschauen. Eine Fülle von Einzelheiten muß das Hauptmotiv umgeben und durchdringen, auch müssen Motive gegen einander arbeiten, wie die Musik der Barocke sich ja nicht mehr mit einfältigen Melodien begnügt. Alles muß reich kontrapunktisch behandelt sein.

Die Einzelheiten müssen uns aber überall packen, wo wir zu fassen sind; sie müssen unmittelbar zum Gefühle sprechen, aber auch an allerlei sinnliche Vorstellungen anknüpfen; sie dürfen darum auch sehr naturalistisch sein — um so besser sogar, wenn sie den Verstand mit in den Wirbel hineinziehen. Aber die naturalistischen Einzelheiten müssen sich immer der großen Form unterordnen.

Auch die Farbe wird rauschend und kein Mittel der Technik wird gescheut, die beabsichtigten Wirkungen zu erreichen.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Ausbildung der Barocke geht gegen Ende des sechzehnten Jahrhundertes noch in Italien vor sich und erreicht einen Höhepunkt in der Mitte des siebzehnten, in der Tätigkeit Bernini's.

Die führenden Städte Italiens sind noch immer dieselben, nur Rom erlangt jetzt im allgemeinen für die Kunst höhere Bedeutung, wenn auch nicht gerade für die Textilkunst.

Venedig hat den kühleren Renaissancegedanken folgerichtiger durchgebildet als andere Orte; jetzt aber sucht es sich, in dem dumpfen Gefühle des von den Türken her drohenden Zusammenbruches, noch einmal zu glühender Leidenschaft emporzuraffen, wie sie fast beängstigend etwa aus den Bauten Longhena's zu uns spricht.

Später, nachdem die Katastrophe eingetreten war, suchte sich die Stadt wieder in ruhigerem Lebensgenusse zu bescheiden, als Stadt der Fremden und Dekadenten, als Stadt, die von der Vergangenheit lebte.

Auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, besonders der Weberei und Stickerei, bleibt Venedig aber lange die führende Stadt; es ist noch immer die größte und reichste der Städte. Und da der rückgehende Handel die altererbten Reichtümer weniger beschäftigte, können sie um so mehr dem Genusse dienen. Erst von den Sechzigerjahren des 17. Jahrhundertes, von der Blütezeit der Herrschaft Ludwigs XIV. an, tritt Paris als tonangebende Modestadt an Stelle Venedigs.

Florenz tritt wohl allmählich zurück; aber zu Beginn der Barocke ist es noch in allen Zweigen der Kunst besonders wichtig; in der Weberei bewahrt es sogar seine Stellung sehr lange. „*Brocat de Florence*“ ist ein ständiger Ausdruck im Verzeichnisse des Kronbesitzes Ludwigs XIV.

Mailand entwickelt in Baukunst und Dekoration besonders glühende, schwere Formen, Genua überaus prächtige, voll strotzender Kraft und üppiger Genußsucht.

Luccas Bedeutung scheint, wenigstens für kunstvolle Stoffe, bereits vorüber; im Verzeichnisse des Kronschatzes Ludwigs XIV. werden viele Luccheser Stoffe, aber nur von einfacherer Art, höchstens ein- oder zweifarbige, damastartige Gewebe erwähnt.[1] Der Erbe Luccas ist eben Florenz.

Die Bedeutung der italienischen Weberei für das Ausland können wir besonders gut aus folgender Stelle eines französischen „Règlement“ vom Jahre 1634 erkennen:[2]

„L'Italie nous envoye et apporte une infinité de diverses sortes de draps de soye, comme toilles d'or et d'argent, sarges de Florence et de Rome et autres marchandises.“	*„Italien führt uns eine Unzahl verschiedener Art Seidenstoffe, wie Gold- und Silberstoff, florentinischen und römischen „Serge“ und andere Waren zu . . . “*

In der Herstellung des Seidenmateriales übertraf Italien alle anderen Länder (vielleicht China ausgenommen); am besten war die Piemonteser

---

[1] Auf dem Amsterdamer Markt sind im 18. Jahrhunderte Luccheser Damaste die wertlosesten. Vgl. Savary (vgl. Seite 248, Anm. 1) unter „*Damas*“.

[2] *Nouv. reglém. sur les marchandises,* Gay a. a. O. Seite 677.

und, darnach, die Bologneser Seide bereitet. Beide Arten werden in Lyon und Tours noch in der Mitte des 18. Jahrhundertes für die besten Arbeiten verwendet.[1]

Die Erwähnungen von Mailänder Stoffen in dem genannten Inventare weisen, wie gesagt, besonders häufig auf prächtige Goldwirkung hin:[2]

„. . . brocat de Millan, fonds des satin vert, à grandes fleurs d'or entourées d'un ornement d'argent . .“	*„. . . Mailänder Brokat, grüner Satingrund, mit großen Goldblumen, von Silberornament umgeben . . .“*

Die Herstellung samtartiger Stoffe, die in Florenz und Mailand offenbar weniger Bedeutung hatte, scheint in Venedig noch von früher her mehr gepflegt worden zu sein.

So finden wir:[3]

„. . . velours à ramages rouge cramoisy, fonds de lames d'or, fabrique de Venise . . .“	*„Karminroter Samt mit Zweigen, Grund von Goldlahn, Venezianer Erzeugnis . . .“*

Von ähnlicher Wirkung wie einige der früher erwähnten Florentiner Stoffe mag der folgende gewesen sein:[4]

„. . . brocat de Venise, fonds d'argent trait, à compartimens et fleurons d'or profilez de soye couleur de musque, avec festons de fleurs de soye au naturel . . .“	*„. . . Venezianer Brokat, gezogener Silbergrund mit „Kompartimenten“ und Goldblumen, mit moschusbrauner Seide profiliert, und Blumenfestons in natürlichen Farben von Seide . . .“*

Auch prächtige Goldstoffe aus Venedig sind mehrfach erwähnt; ich hebe besonders folgenden hervor:[5]

„. . . brocat de Venise tout or et argent, à deux envers . . .“	*„. . . Venezianer Brokat, ganz Gold und Silber, mit zwei Schauseiten . . .“*

---

[1] Vgl. *Savary* (des Bruslons, Jac.) *„Dictionnaire universel de commerce (édition augmentée par Cl. Philibert)“* Kopenhagen 1756—66, unter *„Soie“*, *„Miliorati“*, *„Écru‘*, und in anderen Abschnitten.

[2] A. a. O. II., Seite 420, Nr. 1618. — Ähnlich a. a. O. II., Seite 181, Nr. 7, oder Seite 181, Nr. 1 und 8. — In späterer Zeit verstand man unter *„Milanaise“* eine Seidenschnur, die aus zwei im Gegensinne gedrehten Schnüren gewunden war. Vgl. Saint-Aubin *„L'Art du Brodeur“* (Paris 1770), Seite 38 unter *„Milanaise“*. Nach derselben Quelle (Seite 38) ist das Mailänder Gold *„or de Milan“* nur auf einer Seite vergoldet und blasser als, anderes.

[3] A. a. O. II., Seite 199, Nr. 106, Eintragung vom Jahre 1688.

[4] A. a. O. II., Seite 182, Nr. 19, Eintragung vom Jahre 1665; vgl. auch Seite 274, Nr. 500.

[5] A. a. O. II., Seite 182, Nr. 22, vom Jahre 1665.

Man hat hier wohl an einen Gold-Silberdamast zu denken; es wurden aber damals anscheinend schon alle Goldstoffe als Brokate bezeichnet.

Eine besondere Stärke der venetianischen Industrie scheinen die Brokatelle gebildet zu haben.

Savary (a. a. O. I., Seite 667 unter „*Brokatelle*") sagt geradezu:

„La Brocatelle qui se fait à Venise a toûjours été la plus estimée."	*„Der Brokatell, der in Venedig erzeugt wird, wurde immer am meisten geschätzt."*

„Petite brocatelle", der sich mehrfach in dem genannten Kronverzeichnisse findet, ist wohl ein kleingemusterter, halbseidener Stoff. Die Ausdrücke schwanken eben vielfach auch schon in alter Zeit.

Auch in Damasten war Venedig besonders hervorragend. Furetière[1] unterscheidet:

„Damas de Gênes, de Lucques et de Venise".	*„Damast von Genua, Lucca und Venedig."*

Und hebt hervor:

„Celuy-cy est le plus exquis."	*„Dieser (der von Venedig) ist der ausgezeichnetste."*[2]

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wollen nun die künstlerische Erscheinung der italienischen Barockstoffe näher ins Auge fassen. Die Weiterentwicklung des Renaissancetypus erkennen wir aus folgender Beschreibung im genannten Kronschatzverzeichnisse aus der Zeit Ludwigs XIV.:[3]

„Un autre meuble de brocat de Florence, fonds d'argent trait, à grands compartimens de branches et feuilles d'olliviers, au milieu desquels il y a des bouquets de fleurs de soye de plusieurs couleurs, enrichis d'or . . ."	*„Eine andere Einrichtung von Florentiner Brokat, Grund von gezogenem Silber, mit großen „Kompartimenten" von Olivenzweigen und Blättern, in deren Mitte Blumensträuße aus verschiedenfarbiger Seide, mit Gold bereichert . . ."*

---

[1] Vgl. Gay a. a. O. I., Seite 537.

[2] *Damaschetto* (*Damasquette*, siehe bei Savary dieses Wort) scheint ein damastartiger Stoff mit (broschierten?) Gold- oder auch Seidenblumen gewesen zu sein, der in Venedig, insbesondere für Konstantinopel und die übrige Levante, hergestellt wurde. — Auffallend selten sind im Inventare des französischen Kronschatzes (a. a. O. Seite 221, Nr. 93, Seite 227, Nr. 142, Nr. 143) Genueser Stoffe erwähnt und meist nur einfarbige Damaste und Samte. — Zur Seidenindustrie von Reggio (in der Emilia) im 16. und 17. Jahrhunderte siehe das Werk von Naborre Campanini „*Ars siricea Regij*" (Reggio 1888).

[3] A. a. O. II., Seite 216 Nr. 66.

In einem anderen Falle wird besonders hervorgehoben, daß die Blumen „naturalistisch“ ausgeführt waren: [1]

„Huit pièçes de brocat de Florence, fonds d'argent trait, à ramages d'or profilez de noir, avec fleurs et festons de fleurs de soye au naturel . . .“

„Acht Stück Florentiner Brokate, Grund gezogenes Silber, mit Goldzweigen, schwarz „profiliert“, mit Blumen und Blumengehängen aus Seide in natürlicher Art . . .“

Bemerkenswert ist auch folgende Beschreibung: [2]

„Un lit de repos, de brocat de Florence à figures, fontaines, feuillages et oiseaux, de soye verte et aurore et un fil d'argent trait.“

„Ein Ruhebett, von Florentiner Brokat mit Figuren, Springbrunnen, Blättern und Vögeln, aus grüner und morgenroter Seide mit gezogenem Silberfaden.“

„Fontänen“ scheinen überhaupt ein beliebtes Muster der Florentiner Brokate zu sein. [3] Man vergleiche Tafel 273.

Auch figürliche Darstellungen, wie wir sie auf Tafel 274 sehen, werden wir noch häufig bei Barockstoffen erwähnt finden.

Um die großartige, doch etwas schwere Pracht des barocken Rankenwerkes richtig zu würdigen, ist es übrigens von Vorteil, die aus Leder hergestellten Wandbespannungen zum Vergleiche heranzuziehen; denn sie entsprechen den Absichten der Zeit zum Teile besser als die Stoffe selbst. Es tritt beim Leder noch die Möglichkeit der Pressung und damit eines schwachen Reliefs hinzu, wie wir es gleichzeitig etwa in der sogenannten Venezianer Reliefspitze erstrebt sehen. Die Schwere, die dem Leder anhaftet, stört nicht, da man eben nur schwere Wirkungen beabsichtigt; geht man in dieser Zeit doch so weit, Antependien, Kaseln und andere Kirchengewänder aus gepreßtem, vergoldetem und mit verschiedenen Farben lasiertem Leder herzustellen, ein Brauch, der nach der Barocke wieder völlig abkam und kirchlich sogar untersagt wurde, der Barockzeit aber völlig entsprach.

Wir bringen auf Tafel 275 b einen Ausschnitt aus dem Familienbildnisse des Kaufmannes Gelfing von Gabriel Metsu († 1667) im Berliner Museum. Die Tapete zeigt in Gold, Rot und Weiß auf Grau ein mächtiges, versetztes Rankenwerk mit großen fratzenartigen Köpfen, Voluten, Blumengehängen und Bändern, schwebenden Engeln und Vögeln. Trotz der Üppigkeit und Kühnheit der Formen im einzelnen haftet dem Ganzen doch wieder eine

---

[1] A. a. O. II., Seite 182, Nr. 17.

[2] A. a. O. II., Seite 489, Nr. 2007.

[3] Vgl. a. a. O. II., Seite 181, Nr. 4, Seite 216, Nr. 60.

gewisse Schwere an, die durch die prunkvolle, aber ernste Farbenstimmung noch gesteigert wird. Nebenbei bemerkt, erscheint dagegen die Kleidung der Personen auf dem Bilde merkwürdig einfach; hier zeigt sich eben der niederländische Geist, der im allgemeinen die Spätrenaissance bewahrte und die barocken Formen nur in gewissen Verwendungen vertrug, etwa wie die frühere Renaissance Arabesken und die Empirezeit an gewissen Stellen auch Indisches verwandte.

Mehrere Ledertapeten, wie die oben besprochene, finden wir auch im wiederholt erwähnten Inventare des Kronschatzes zur Zeit Ludwigs XIV.[1]

„Une tenture de tapisserie de cuir doré, fonds blanc, à grands rinceaux, festons et enfans d'or et de plusieurs couleurs.“

„Eine Bespannung aus vergoldetem Leder, weißer Grund, mit großen Ranken, Blumengewinden und Kindergestalten in Gold und verschiedenen Farben. . . .“

Ein pomphafter, offenbar venezianischer, Spätbarockstoff findet sich an den Säulen und Pfeilern der Jesuitenkirche in Venedig in Marmorinkrustation nachgebildet; man vergleiche Tafel 275 a. Doch gehört das Muster offenbar schon der Wende des 17. und 18. Jahrhundertes an.

Bei den Vorhängen kann man des Faltenwurfes wegen den großen Zusammenhang meist nicht erkennen. Immerhin tritt das große Blattwerk mit Blumen und Voluten nicht selten deutlich hervor; so etwa auf einem Herrenbildnisse von Kaspar Netscher († 1683) in der Stuttgarter Galerie (Nr. 287), auf dem sich, Gold auf Blau, neben großem Blumenwerke muschelartige, schon das Rokoko vorahnende, Formen erkennen lassen. Auch in der Kleidung, in der bis gegen Mitte des Jahrhundertes die Streumuster vorherrschten, treten die großen Rankenstoffe wieder mehr in den Vordergrund.

Die „Vermählung der heiligen Katharina“ von Abraham von Diepenbeck († 1675) im Berliner Museum (Nr. 818) zeigt die Heilige in einem lila Gewand mit gelben oder goldenen Ornamenten in großem Barockschwunge. Auf einem Bilde von Antonis Palamedes († 1673) in derselben Sammlung (Nr. 758 A) sehen wir ganz links eine Frau in stahlblauem Kleide mit sehr großem, gelbem oder goldenem, Blumenrankenwerke.

Weitere Kennzeichen der italienischen Barockstoffe werden wir am besten durch die Betrachtung der nordischen, das ist in dieser Zeit vor allem der französischen Stoffe, kennen lernen. Denn, wie wir sehen werden, findet während der Barockzeit der Übergang der künstlerischen Vorherrschaft von Italien an Frankreich statt.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] A. a. O. II., Seite 270, Nr. 471, vom Jahre 1672.

Ehe wir aber zur Betrachtung der Textilkunst in Frankreich übergehen, möge kurz die der anderen nördlichen Länder berührt werden.

Von niederländischen Stoffen finden wir in dem Verzeichnisse der Kronmöbel unter Ludwig XIV. als die anscheinend kunstvollsten „flandrische Brokatelle“ erwähnt, so einen dreifarbigen[1] oder den folgenden:[2]

„... brocatelle de Flandre, fonds aurore à grandes fleurs bleues nuées de blanc ...“

„... flandrischen Brokatell, hochorange farbiger (morgenroter) Grund mit großen Blättern, blau mit weiß abschattiert ...“

Die anderen scheinen meist von minderer Ausführung zu sein und sind offenbar teilweise aus Wolle hergestellt, wie in dem folgenden Beispiele:[3]

„... brocatelle de Flandre, fonds rouge, à fleurons de laine aurore et blanc ...“

„... flandrischer Brokatelle, roter Grund mit Blumenwerk aus morgenroter und weißer Wolle ...“

Trotz des anscheinend bedeutenden Aufschwunges der niederländischen Seidenindustrie im 17. Jahrhundert[4] war man für die besten Stoffe jedenfalls immer noch auf Italien und später auf Frankreich angewiesen; das Seidenmateriale für die einheimische Weberei mußte natürlich eingeführt werden und zwar aus Spanien und Italien.

England hat in der Kunstweberei noch keine Bedeutung.

„Serge de Londre“ wird in dem genannten französischen Verzeichnisse häufig erwähnt; doch bezeichnet er einen ungemusterten Stoff.[5]

Von Deutschland wird noch (Seite 292) die Rede sein.

◎ ◎ ◎ ◎

Auch die französischen Stoffe stehen, wie bereits gesagt, noch nach der Mitte des 17. Jahrhundertes gegen die italienischen zurück. Die Stoffe aus Tours, Avignon, Aumale, St. Lô, Mouy, Sedan, Usseau, Marseille, von denen in dem Verzeichnisse die Rede ist, sind durchaus einfacherer Art.

Nur in Lyon wurden schon in den sechziger Jahren des 17. Jahrhundertes alle wichtigeren Stoffarten erzeugt: Serge, Samte, Brokatelle, Brokate, und zwar „petit brocat“ und „très riche brocat“.

Für die künstlerische Stellung Lyons ist aber eine Eintragung in dem vielgenannten Verzeichnisse aus dem Jahre 1666 sehr bezeichnend:[6]

---

[1] A. a. O. II., Seite 320, Nr. 886, Eintragung vom Jahre 1680.

[2] A. a. O. II., Seite 398, Nr. 1438, Eintragung vom Jahre 1690.

[3] A. a. O. II. Seite 238, Nr. 538. — Vgl. bei Savary, a. a. O. *„Satin de Bruges“* und *„Damassé“*.

[4] Vgl. Jan Kalf a. a. O. S. 53 ff.

[5] Vgl. auch bei Savary, *„Londres.“*

[6] A. a. O. II., Seite 183, Nr. 29.

„Trois pièces de brocat de Lion, fonds d'argent trait, à ramages d'or profiléz de noir, avec fleurs et festons de fleurs de soye au naturel . . .
Nota: Que ce brocat est du mesme dessein de celuy de Venise . . . inventorié cy devant N°. 17."

„Drei Stück Lyoner Brokat, Grund gezogenes Silber, mit Zweigen von Gold und schwarz profiliert, mit Blumen und Blumenfestons aus Seide in natürlicher Art . . .
Nota: Dieser Brokat hat dieselbe Zeichnung wie der venezianische, der oben unter Nr. 17 verzeichnet ist."

Man kann wohl als sicher annehmen, daß der Lyoner Stoff die Kopie des italienischen ist und das Verhältnis nicht etwa umgekehrt liegt. [1]

In italienischer Art scheinen auch zahlreiche andere in demselben Inventare verzeichnete Lyoner Stoffe gewesen zu sein. Der italienische Einfluß erklärt sich übrigens allein schon aus der Entstehungsgeschichte der Weberei dieser Stadt (siehe Seite 171).

Doch scheint es, daß in der Zeit Ludwigs XIII., die ja bereits der italienischen Barocke entspricht, die echt französischen Stoffe gegenüber den italienischen in der ganzen Formengebung gemäßigter, besonders im Grunde reicher, kleinlicher sowie naturalistischer waren und so schon von vorneherein einen etwas matten, flachen Gesamteindruck ergaben; man vergleiche Tafel 275c. Wir sehen hier eigentlich mehr ein Beispiel auslaufender Renaissance vor uns als wirklicher Barockkunst; wir werden daher in mancher Beziehung sogar an weit ältere Formen (siehe Tafel 211) erinnert.

Die eigentliche Barocke begann in Frankreich eben erst nach der Mitte des Jahrhundertes, nachdem Ludwig XIV. zur selbständigen Herrschaft gelangt war.

◎ ◎ ◎ ◎

Für die Textilindustrie mag die Stärkung des Barockgedankens zunächst nur eine Kräftigung des italienischen Einflusses und der unmittelbaren Einfuhr italienischer Arbeiten bedeutet haben. [2]

---

[1] Es ändert sich an der Sache nichts dadurch, daß das italienische Vorbild, das hier als venezianisch bezeichnet wird, an jener Stelle, auf die verwiesen wird, als Florentiner Arbeit bezeichnet wird; es mag da ein bloßer Schreibfehler vorliegen. Vielleicht läßt uns die Verwechslung aber auch darauf schließen, daß die klare Unterscheidung der verschiedenen italienischen Stoffe untereinander schon den Zeitgenossen schwierig war. Es wird uns dies selbst zur Vorsicht mahnen; anderseits dürfen wir aber gewiß auch im Zweifel wieder nicht zu weit gehen. Gewisse Haupttypen waren sicher zu unterscheiden und wurden in bezeichnenden Fällen wohl auch richtig erkannt. Ob wir das freilich heute noch können, ist eine andere Frage.

[2] Vgl. a. a. O., II., Seite 182, Nr. 20 und Nr. 23, Eintragung vom Jahre 1665; II., Seite 183 Nr. 27; II., Seite 188, Nr. 81 vom Jahre 1670.

Wir finden in den Jahren 1666 bis 1670 unter anderem Stoffe mit „großen Kronen aus Gold und Silber und Blumen aus Seide“, mit „Arabesken“, mit „großen grünen Palmen, goldenem Rankenwerk und paarweise angeordneten Amoretten“ erwähnt.[1] Man vergleiche noch einmal Tafel 274.

Besonders reich sind die folgenden beiden Stücke; zunächst ein 1668 eingetragenes (a. a. O., II, S. 184, Nr. 48):

„Deux pièces de riche brocat de Lion, fonds d'argent trait, à grandes arabesques d'or, sur lesquelz sont portées des Renommées et de couronnes . . .“	*„Zwei Stücke reicher Lyoner Brokat, Grund gezogenes Silber, mit großen Goldarabesken, auf denen Siegesgöttinnen und Kronen dargestellt sind.“*[2]

Daß „Siegesgöttinnen“ in dem Inventare ziemlich häufig vorkommen, mag ein Kennzeichen für das Ruhmbedürfnis des Königs sein (man vergleiche Tafel 279a); aber das Motiv gehört auch schon der italienischen Barocke an; man braucht sich nur an die *scala regia* des Vatikans zu erinnern.

Wir erwähnen noch das folgende, 1669 eingetragene Stück (a. a. O., II., S. 186, Nr. 60):

Deux petittes pièces de très riche brocat de Lion, fonds d'argent trait, dont le dessein est un grenadier sur le quel sont deux bergers qui jouent de la fluste, et, au pied, deux bergères qui dansent . . .“	*„Zwei kleine Stücke sehr reichen Lyoner Brokates, Grund gezogenes Silber, die Zeichnung besteht in einem Granatbaume, auf dem zwei Hirten Flöte spielen, während unterhalb zwei Hirtinnen tanzen . . .“*

◎ ◎ ◎ ◎

Wir müssen jedenfalls annehmen, daß bis in die Siebzigerjahre die Lyoner Erzeugung durchaus unter italienischem Einflusse steht; doch will ich, wie gesagt, nicht leugnen, daß in manchen Einzelheiten sich eigentümlich französischer Geist bereits auszusprechen beginnt. In höherem

---

[1] A. a. O., II., Seite 183, Nr. 28, Seite 183, Nr. 37, Seite 187, Nr. 80.

[2] Seite 190, Nr. 119 und Nr. 132, sagen einfach: *„à Renommée,“* Seite 188, Nr. 87: *„à grandes arabesques avec Renommées“.* — Daß unter „Renommées“ wirklich „Siegesgöttinnen“ verstanden sind, geht aus der folgenden Erwähnung (a. a. O., II., Seite 424, Nr. 1638) deutlich hervor:

„. . . dans le milieu un ornement ovale qui enferme une Renommée, dont les draperies sont de broderie et brocat à fleurs, et la teste, les bras, les pieds et les deux trompettes d'argent mat appliqué . . .“	*„. . . in der Mitte ein ovales Ornament, das eine „Renommée“ umgibt, deren Gewänder in Stickerei aus blumigem Brokate, deren Kopf, Arme, Füße und beider Trompeten aus mattem Silber aufgenäht sind . . .“*

Grade war das aber wohl erst der Fall, seit die Wirtschaftspolitik Ludwigs XIV. und seines Ministers Colbert Frankreich durch hohe Zölle und Einfuhrverbote vom Auslande möglichst unabhängig zu machen suchte und Frankreich sich auch künstlerisch wieder selbständiger zu entwickeln begann.

Schon unter Heinrich IV. war Verschiedenes zur Hebung der französischen Gewerbe, insbesondere auch des Textilgewerbes, geschehen; die Finanzverhältnisse des Staates und die, vielleicht allzugroße, Vorsicht Sully's zogen den Unternehmungen aber verhältnismäßig enge Grenzen. Der König selbst war sogar oft noch weiter gegangen als sein Minister. Seit 1601 hatte man fremde Arbeiter herbeizuziehen gesucht und mit bedeutenden Kosten Werkstätten für Bildwirkereien in flandrischer und für Leinengewebe in holländischer Art errichtet. Auch war, wenn auch gegen den Willen Sully's, mit der Zucht von Maulbeerbäumen begonnen worden. 1625 hat man zur Hebung der französischen Industrie sogar ein ganz sonderbares Verfahren gewagt: in allen Grenzstädten des Königreiches, in denen ähnliche Stoffe wie im Auslande erzeugt wurden, mußten die Kaufleute sich bestätigen lassen, daß die in Wirklichkeit im Inlande erzeugte Ware aus dem betreffenden ausländischen Orte stamme, und niemand durfte wegen dieser Täuschung zur Verantwortung gezogen werden.[1]

Um die Mitte der Sechzigerjahre des 17. Jahrhundertes beginnen dann die großen Unternehmungen Colberts und Ludwigs XIV., zunächst die Berufung und die Unterstützung ausländischer Gewerbetreibender, die sich in Frankreich niederließen. Die Erzeugung holländischer Tuche wurde nach Abbeville übertragen, die italienische Spitze in Frankreich heimisch gemacht. 1656 wird die erste Strumpfwirkmaschine in englischer Art im Schlosse Madrid aufgestellt. Wesentlich vermehrt und verbessert wird die Erzeugung der Wolltücher, Serges und Segeltücher; auch die Gerberei, Sattlerei, Spiegelindustrie, Metallbearbeitung werden kräftig gefördert. 1669 erfolgen weitere Schritte. Den Unternehmern werden zahlreiche Ehrenrechte, darunter der Adel und, wenn sie Ausländer waren, das französische Bürgerrecht verliehen, aber auch viele materielle Vorteile, so unverzinsliche Darlehen, teilweise Zoll- und Steuerfreiheit, direkte Unterstützung; auch die Arbeiter der Fabriken sollten besondere Rechte genießen.

Um die Hebung der Seidenindustrie in Paris erwarb sich auch ein privater Unternehmer, Charlier, der in St. Maur bei Paris eine Fabrik errichtete, große Verdienste.

Bereits im Jahre 1679 finden sich in dem Inventare der Kronmöbel Ludwigs XIV. (a. a. O., II., S. 191, Nr. 131, auch Nr. 142) erwähnt:

---

[1] Vgl. Savary a. a. O. unter „*Manufactures (de France)*“.

„Quatre pièce de damas rouge cramoisy, broché d'or et d'argent, à figures de couronnes et rinceaux, fabrique de Paris . . .“	*„Vier Stück karminroter Damast, gold- und silberbroschiert, mit Figuren von Kronen und Rankenwerk, Fabrik von Paris.“*

1681 (a. a. O·, II., S. 194, Nr. 152) heißt es dann:

„Deux pièces de riche brocat de Paris fabrique de Charlier, fonds d'or, figuré de lyres d'or et d'argent, des chiffres du Roy d'or frizé, profilez de soye brune . . .“	*„Zwei Stücke reicher Pariser Brokat aus der Fabrik von Charlier, Goldgrund, gemustert mit Lyren von Gold und Silber und den Chiffern des Königs in Goldnoppen, mit brauner Seide profiliert . . .“*

Ein prächtiger Stoff derselben Fabrik wird auch im Jahre 1686 eingetragen (a. a. O., II., S. 198, Nr. 94):

„Seize pièces ou lez de riche brocat, d'une aune de large, fonds de satin bleu, à grands rinceaux, cornets, pampres de vigne, avec raisins et fleurs broché or et argent, nué de rouge cramoisy et lizeré de brun, fabrique du Sr. Charlier de Paris . . .“	*„Sechzehn Stück oder Blatt reicher Brokat, eine Elle breit, Grund von blauem Satin, mit großem Rankenwerk, (Füll-)Hörnern, Weinreben, mit Trauben und Blumen, Gold und Silber broschiert, schattiert mit Karminrot, mit brauner Schnur eingefaßt, Fabrik des Herrn Charlier aus Paris . . .“*

Auch Damaste und Brokate, sowie Samte „in persischer Art“, über die noch zu reden sein wird, finden wir als Erzeugnisse dieser Werkstätte.[1]

Savary erwähnt im Artikel *„Velours“*, daß Charlier für das Versailler Schloß unter anderem einen überaus kostbaren Samtbrokat nach einer Zeichnung Berains angefertigt habe, wohl des berühmten Jean Berain, möglicherweise auch seines Bruders Claude, der ebenfalls ein tüchtiger Ornamentstecher war. Ein Arbeiter konnte von diesem Samte an einem Tage nur einen Zoll anfertigen, und eine Elle kam auf mehr als 1000 Livres zu stehen. Das Wenige, das von diesem Stoffe hergestellt wurde, gelangte für einige Portièren in Versailles zur Verwendung.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir erfahren hier auch den Namen eines Künstlers, der Zeichnungen für Stoffe lieferte. Und dies scheint mir überaus wichtig zu sein. Es ist ja möglich, daß wir aus Urkunden noch Namen italienischer Stoffzeichner kennen lernen; nach dem ganzen Betriebe der italienischen Barockkunst

[1] A. a. O., II., Seite 145 ff., Nr. 169, 170, 178, Seite 200 ff., Nr. 107, 137.

ist aber nicht anzunehmen, daß führende Künstler sich direkt mit Stoffentwürfen beschäftigten. Anders jetzt in Frankreich, wo ein Maler und organisatorisches Genie von der Bedeutung Lebrun's an die Spitze der kunstgewerblichen Anstalten des Königs berufen worden war.[1] An Stelle der doch mehr aus einem großen Volksempfinden herausgewachsenen Barocke Italiens tritt nun eine bewußte und von einem bestimmten Zentrum aus geleitete Hofkunst. Ein volkstümlicher Betrieb des Kunstgewerbes, der mehr den Abglanz der fortschreitenden großen Kunst bildet, wird sich immer ruhiger entwickeln und mehr an der Überlieferung hängen. Wenn aber große Künstler sich des Kunstgewerbes bemächtigen, wird sozusagen jedes Stück zu einem Probleme gemacht. Allerdings war in dieser Zeit die Überlieferung noch eine so feste, daß an der Hauptsache wohl niemand sofort zu rütteln versuchte; aber in der Einzeldurchbildung, in zahllosen Kleinigkeiten fand ein Künstler Gelegenheit, seine Erfindung zu betätigen und seinen Geist in neuen Formen auszusprechen.

Jedenfalls ist dies einer der Gründe für die raschere Entwicklung des Kunstgewerbes, seit die Führung an Frankreich übergegangen war. Für jede feine Wandlung des Empfindens fand sich sofort auch ein Künstler, der ihr Ausdruck zu geben vermochte.

Wir müssen uns erinnern, daß in diese Zeit auch einer der größten Wendepunkte der ganzen neueren Kunstgeschichte fällt, ein Ereignis, das uns die Wandlung der italienischen in die französische Barocke mit einem Schlage deutlich vor Augen führt, wir meinen den Sieg der französischen Künstler über den größten Vertreter der italienischen Barocke, über Bernini. Es sind keine Helden, es sind keine Genies, die Bernini zurückgeschlagen haben, es sind fast ausschließlich Mittelmäßigkeiten; aber, was ihnen die Kraft verlieh, war, daß sie das Empfinden eines ganzen Volkes hinter sich hatten. Als der Louvre 1665 die noch fehlende Fassade erhalten sollte, ward Bernini als der berühmteste lebende Baukünstler von Ludwig XIV. nach der Hauptstadt Frankreichs berufen und

---

[1] An der unter Lebrun's Leitung stehenden „*Manufacture royale des meubles de la couronne*“ wurde den Zöglingen von hervorragenden Künstlern Zeichenunterricht erteilt, und durch diese systematische Ausbildung zum Teile der Grund zu der späteren überragenden Bedeutung des französischen Kunstgewerbes gelegt. — Die mächtige Ausbreitung der Provinzial-Zeichenschulen in Frankreich fällt allerdings erst in die Mitte des 18. Jahrhunderts, immerhin in eine frühere Zeit als in allen anderen Ländern Europas. Zu diesem Aufschwunge trug besonders die Opferwilligkeit der einzelnen Städte bei; Toulouse war im Jahre 1726 vorangegangen, Lyon zum Beispiel folgte 1786. Man vergleiche Amand Freiherr v. Dumreicher: „*Über den französischen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung*“ (Wien 1879) besonders Seite 99 ff.

nach einem wahren Triumphzuge mit königlichen Ehren empfangen. Aber sein Entwurf für den Louvre wurde nicht ausgeführt.

Man fühlte sich in Paris sichtlich erleichtert, als der große Italiener wieder von dannen zog. Nicht nur die neidischen Künstler waren befriedigt, sondern wohl auch der König. Denn, wollte Bernini der überwältigenden Macht des französischen Königtumes auch überwältigenden Ausdruck verleihen, wie es von den französischen Künstlern keiner auch nur im entferntesten vermocht hätte, so hatte er das französische Königtum Ludwigs XIV. doch nur ganz einseitig und als Italiener erfaßt. Bei aller Großartigkeit, aller Prunksucht war der Sonnenkönig doch keine Gewaltnatur wie die italienischen Großen, die sich rücksichtslos — ich möchte sagen — mit warmer und erwärmender Leidenschaft auszuleben suchten. Für das Strenggeregelte, das im Wesen des Franzosen und besonders des großen Königs lag, hatte der gewaltige Italiener keinen Sinn, auch nicht für die gewisse Kühle, die einen wesentlichen Bestandteil der Vornehmheit ausmacht. Der Italiener steht rein menschlich vielleicht höher, er hat eine abgerundetere Schönheit; der Franzose sucht mehr durch einseitige Betonung des „Eleganten“ zu wirken. Die reine Schönheit, die unbedingte Größe, die hinreißende Gewalt kann Menschen zu Halbgöttern machen, aber nicht zu Kavalieren; zum Kavalier gehört vor allem, daß man Gewalt über sich hat und sich ununterbrochen beherrscht. Dann geht es auch mit mäßigeren Anlagen. Diese Hinneigung zum „Eleganten“, Einseitig-Vornehmen geht ja schon durch die französische Renaissancekunst. Aber die französische Renaissance bleibt immer kleinlich. Als der große Zug des neuerstarkten Königtumes sich geltend zu machen begann, konnte diese kleinliche Kunst vor der Wucht der Barocke nicht standhalten. Man sah in dieser einen Zug ins Große, dem die einheimische Kunst nichts einigermaßen Gleichwertiges entgegenzusetzen vermochte. Man war zunächst geblendet; aber man kam auch wieder zu Bewußtsein.

Was die italienische Barocke Frankreich gebracht hat, sieht man klar an der schließlich ausgeführten Louvre-Fassade. Ohne den überwältigend großartigen Entwurf Bernini's hätte Perrault nie die Hauptgliederung des seinigen gefunden; aber die strenge und kühle Vornehmheit, die sich über das Ganze breitete, war das Werk des Franzosen, des künstlerischen Nachkommens der älteren französischen Klassizisten.

◎ ◎ ◎ ◎

Von Charles Lebrun, dem Führer der kunstgewerblichen Bewegung unter Ludwig XIV., sind uns auf dem Gebiete der Textilkunst wohl nur Entwürfe zu figurenreichen Gobelins erhalten; für unsere Betrachtungen sind die Umrahmungen das Wichtigste an diesen Arbeiten.

Wir geben auf Tafel 279 a einen Teil der Umrandung der „Schlacht bei Brügge" nach dem Stiche von S. Le Clerc aus dem Jahre 1680. Auffallend ist das Gegeneinandersetzen von Rundungen und pikant angesetzten oder durchbrechenden Geraden, wie sie zwar vielfach schon bei italienischen Grotesken vorkommen, hier aber neben den reich und vornehm empfundenen Ranken und den naturalistischen Figuren doch ganz anders wirken, als in dem kecken Linienspiele der älteren Zeit. Überhaupt zeigt sich etwas eigentümlich Bewußtes, Zurückhaltendes, fein Berechnendes in der ganzen Führung der Linien, die stellenweise sogar den Eindruck des Dünnen und Phantasielosen, nie aber den des Geistlosen machen. An den Rändern sehen wir auch rein architektonische Formen, wie Eierstäbe. [1]

Ich möchte hier gleich darauf hinweisen, daß solche architektonische Randleisten auch gewebt nachzuweisen sind, so in dem erwähnten Inventare in einer Eintragung vom Jahre 1688; es finden sich da 35 1/4 Ellen einer mit Blumengewinden und anderem geschmückten Bordüre, die als oberer Rand für einen Gobelin bestimmt ist. Der Randstreifen selbst ist: [2]

„. . . enfermé hault et bas d'une petitte bordure d'architecture brochée d'or nuée de musc . . ."	*„. . . oben und unten von einer kleinen architektonischen Bordüre, in Gold broschiert, muskatbraun schattiert . . ."*

Hervorzuheben wären bei dem Entwurfe Lebrun's noch die Stoffgehänge mit den reichgeschwungenen und gezackten Umrissen, die wir wohl auch schon früher finden, aber jetzt doch zu ganz anderer Bedeutung gelangt sehen. Dasselbe wäre auch von den Füllhörnern zu sagen, die sowohl bei Lyoner als bei Pariser Stoffen von Charlier häufig erwähnt sind. [3] Von den posaunenblasenden Siegesgöttinnen, die wir auf der Bordüre sehen, war früher schon die Rede.

◎ ◎ ◎ ◎

Leichter und zierlicher als Lebrun und Lepautre, der zweite Hauptmeister französischer Barocke, ist Jean Berain (1638 bis 1711), wohl jener Künstler, der für die Charlier'sche Fabrik in Paris gezeichnet hat. In seiner Art drückt sich gegenüber dem Pompe Lebrun's mehr die graziöse Seite des Franzosentumes aus. Auffallend, damit aber wohl vereinbar, ist,

---

[1] Wie lange sich dekorative Motive erhalten, wie sehr sie aber in der Ausgestaltung, dem Zeitgeschmacke entsprechend, stets sich ändern, sieht man recht deutlich, wenn man das Rankenwerk der innersten Leiste auf Tafel 284 a etwa mit Tafel 267 b oder selbst Tafel 123 vergleicht.

[2] Guiffrey a. a. O., Seite 202, Nr. 121.

[3] Inventar Ludwigs XIV., II., Seite 200, Nr. 107 und 109.

daß er sich in mancher Hinsicht bedeutend strenger und kühler gibt als die früher genannten Meister, so in den gleichmäßigen geometrischen Hintergründen, die später so große Bedeutung erlangen.

Noch weiter in der Befreiung geht Jean Marot und sein Sohn Daniel, in deren Arbeiten wir bereits vielfach eine Vorbereitung zum Rokoko erkennen können. Sie sind dadurch echtere Vertreter des französischen Geschmackes, als selbst Lebrun und Lepautre, bei denen die Abhängigkeit von den Italienern immer noch deutlich erkennbar ist.

Insbesondere wichtig ist für uns Daniel Marot, da seine Arbeiten uns direkte Entwürfe für Gewebe und Stickereien bieten. Von seinem Vater Jean, der auch Ornamente und Architekturen nach eigener und fremder Erfindung gestochen hat, mag er etwas von dem strengeren Geist der älteren, calvinischen Renaissance Frankreichs übernommen haben; später scheint Lepautre von Einfluß auf ihn gewesen zu sein. Zur Vollkraft des Schaffens gereift, als etwa Dreißigjähriger, mußte er, nach Aufhebung des Ediktes von Nantes (1685), gleich seinem Vater die Heimat verlassen. In Holland fand er gastliche Aufnahme und wurde schon 1686 Architekt Wilhelms III. von Oranien; 1718 lebte er noch.[1]

Tafel 280 b zeigt uns einen Lehnstuhl nach Daniel Marot, bei dem wir die Verwendung der Stoffe und auch die Muster selbst deutlich erkennen. Wir können bei der Kleinheit der Zeichnung allerdings nicht sagen, ob dem Künstler die Erinnerung an einen italienischen oder einen französischen Stoff vorgeschwebt hat; wahrscheinlich wollte er nur im allgemeinen den üblichen Typus festhalten — um so wichtiger ist dann aber die Zeichnung.

Auf Tafel 282 a sehen wir ein Muster, das sich deutlich aus dem altüberlieferten Schema des Granatapfelmusters und des darauf fußenden italienischen Vasenstoffes herausentwickelt hat. Es finden sich aber auch die besprochenen Füllhörner, Blumen- und Stoffgehänge, Grotesken und Füllmuster. Die ganzen Formen, insbesondere die Vase, erscheinen jedoch strenger, als es italienischer Barocke entspricht. Das gilt übrigens auch von dem Stoffe auf Tafel 282 b, bei dem die altgewohnten Vögel und oben die *„Pavillon“* genannte Form zu erkennen sind. Man vergleiche hier zum Beispiele in dem genannten Inventare[2] einen Stuhl, auf dessen Rücklehne gestickt ist:

„Le trepied d'Apollon sous un riche pavillon . . .“

„Der Dreifuß Apollons unter einem reichen Zeltdache . . .“

[1] Vgl. *„Das Ornamentwerk des Daniel Marot“* in 264 Lichtdrucken nachgebildet. Berlin, E. Wasmuth, 1892.

[2] A. a. O., Seite 450, Nr. 1879.

Diese „Pavillons“ gehören zu den kennzeichnendsten Formen der Zeit.

Auf Tafel 281 geben wir ein Prunkbett wieder, bei dem die Vorhänge wie auch die glattgespannten Wandstoffe trotz der leichten Andeutung des Musters ganz unverkennbar den Barocktypus wiedergeben.

Bezeichnend bei der Wandbespannung dieser Darstellung ist auch, daß die einzelnen Bahnen — anscheinend durch Borten — von einander getrennt sind. Großgemustert ist auch der Fußteppich, der in einem anderen Beispiele [1] sich deutlich ganz als barockes Granatapfelmuster verrät.

Schon bei dem Stücke auf Tafel 282b ist die Verschiedenartigkeit der Flächenbehandlung besonders auffällig: die Blätter gehen von dunkleren in lichtere Teile über, einzelne Beeren sind dunkler, andere lichter gehalten, auch sind manche Partien anscheinend nur durch Umrißlinien aus dem Grunde herausgehoben. Man vergleiche hier Tafel 274, 276 und 277, 278 a und b.

Besonders verschiedenartig ist die Ausführung der Musterungsfläche in dem Beispiele auf Tafel 283a.

Die rhythmische Hauptlinie der Zeichnung läßt sich wohl eher als eine Vergrößerung und Bereicherung der S-förmigen Streumuster des 17. Jahrhunderts, wie etwa auf Tafel 235e, erklären, denn als Weiterentwicklung der symmetrischen Ranken, wie etwa auf Tafel 226; den Übergang bildet der, mehr an Louis XIII-Stoffe erinnernde, Entwurf auf Tafel 283b. Zugleich sind die Linien dieser Stoffe in gewissem Sinne Vorläufer der Rokoko- und Louis XVI-Ranken.

Verblüffend ist das Nebeneinander der naturalistischen und der frei erfundenen, kaum beschreibbaren Formen; die eine, auf Tafel 283b, ähnelt dem früher beliebten Füllhorn, die andere, auf Tafel 283a, scheint ein Köcher zu sein.

Bemerkenswert ist übrigens, daß bei allem Reichtume der Schattierungen der Grund selbst ungemustert geblieben ist; man sieht dies auch auf Tafel 275a, 276 und 277/8. Die Wucht der Barocke hat die zarteren Formen von früher, die man zum Beispiel auf Tafel 275c erkennt, vielfach wieder verdrängt.

◎ ◎ ◎ ◎

Französische Forscher wollten einen Unterschied zwischen italienischen und französischen Barockstoffen darin erkennen, daß nur letztere gemusterte Gründe haben. Es ist dies aber wohl mehr ein Unterschied der Entstehungszeit als der Herkunft.

---

[1] *„Das Ornamentwerk des Daniel Marot“*, Nr. 160.

Ganz genau dieselbe Entwicklung sehen wir bei der Barockspitze. Die sogenannte Venezianer Reliefspitze, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts hervortritt, und der ältere *„Point de France“*, der noch der italienischen Art folgt, zeigen die wuchtig geschwungenen Hauptformen bereits sehr reich gemustert; der Grund ist aber sozusagen neutral, nur mit den technisch nötigen Stegen ausgefüllt, und diese werden erst ganz allmählich zu einem wirklichen Grundmuster ausgebildet. [1]

Solange das Streben nach Wucht auch in der französischen Barocke herrschte, wird auch in ihr die zarte Musterung zurückgedrängt worden sein; als sich der diskretere Geist des Franzosentums gegen Ende des 17. Jahrhunderts aber wiedergefunden hatte, treten auch die zarteren, aus der Renaissance überlieferten Formen und zwar in wesentlicher Verfeinerung und Bereicherung hervor, wie wir sie auf Tafel 284 (und Tafel 285) sehen. Manche Stücke nähern sich dadurch wieder außerordentlich der Louis XIII-Zeit; doch darf man in der großen Verfeinerung des Naturalismus und der Schattierung wohl ein Zeichen der fortgeschrittenen Entwicklung sehen. Tafel 300 zeigt einen Stoff verwandter Art bereits in einer Umgebung von Rokokoformen; wie wir sehen werden, haben sich die großangelegten Muster eben auch noch in späterer Zeit erhalten, insbesondere bei Staatskleidungen, wie in diesem Falle.

◎ ◎ ◎ ◎

Wenn wir ein richtiges Bild von der Entwicklung der Barockstoffe erhalten wollen, so dürfen wir auch die orientalischen Einflüsse nicht vergessen, die sich fortdauernd in der Textilkunst bemerkbar machen. Sie sind jetzt allerdings zum großen Teile andere als bisher. Der mohammedanische Orient, besonders Persien behält wohl immer noch eine gewisse Bedeutung, vor allem tritt aber nun Ostasien maßgebend hervor; durch die Holländer wurden die ostasiatischen Stoffe jetzt ja auch in größeren Mengen herbeigeschafft. Die Einfuhr der orientalischen, indischen und ostasiatischen Stoffe war so groß, daß in Frankreich wiederholt, insbesondere im Jahre 1686, Maßregeln dagegen ergriffen wurden.

Von persischen Stoffen hören wir mehrfach im Inventare Ludwigs XIV; es sind ganze Einrichtungen mit persischem Figurensamte überzogen. [2]

---

[1] Vgl. des Verfassers *„Entwicklungsgeschichte der Spitze“*, Seite 94 ff.

[2] A. a. O., II., Seite 222, 100 u. a. — Wichtig für die Geschichte der persischen Textilkunst sind die Erwähnungen a. a. O., II., Seite 141, Nr. 131, Seite 204, Nr. 144, Seite 452, Nr. 1916, auch Seite 460, Nr. 2009.

Es finden sich jedoch auch französische Stoffe *„à la Persienne“*, zum Beispiel aus der Fabrik Charlier's in Paris.[1]

Aus Persien kamen insbesondere viel bedruckte Gewebe nach Europa; aber auch indische Druckstoffe gingen unter dem Namen der berühmten persischen. Von *„vraie Perse“* sprach man im Gegensatze zu den oft täuschenden holländischen Nachahmungen.[2]

Die „indischen“ bedruckten Seiden- und Baumwollstoffe mit Darstellungen von Menschen, Tieren und Blumen in sehr lebhaften Farben hatten eine Zeitlang eine derartige Verbreitung selbst bei den vornehmen Damen des Hofes gefunden, daß die Stofferzeugung Lyons und Tours' dadurch bedeutend geschädigt wurde; sowohl Ludwig XIV. als Ludwig XV. im Anfange seiner Regierung gingen daher aufs entschiedenste gegen die Einfuhr aller derartigen Erzeugnisse vor. Nebenbei bemerkt, waren diese „indischen“ Stoffe in Wirklichkeit großenteils ostasiatische, die aber auf den großen Indienfahrern nach Europa kamen.

Zu diesen verbotenen Stoffen gehörte ein *„Porcelaine“* genanntes, blau gefärbtes Baumwollzeug, das meist aus oder über Indien oder, als Nachahmung, auch aus Holland kam. Der Name ist darauf zurückzuführen, daß Färbung und wohl auch Charakter der Musterung dieselben waren wie auf den meisten damals aus Ostasien eingeführten Porzellanen. Nach der Beschreibung, die Savary *(„Porcelaine“)* bietet, haben wir hier einen Stoff vor uns, der sicher in dem mehrfach erwähnten Wachsdeckverfahren ausgeführt wurde, das heute noch besonders in Ostindien bei den sogenannten Batikstoffen üblich ist.

Insbesondere die Gazestoffe, die in dem genannten Inventare (vgl. a. a. O., S. 206) angeführt werden und oft mit Blumen, Vögeln und anderem gemustert sind, stammen anscheinend zum großen Teile aus Indien und dem sonstigen Oriente.

Offenbar ostasiatisch ist der im folgenden beschriebene „indische“ Stoff:[3]

„. . . étoffe des Indes fond violet brun, à dragons d'or de paille et petits nuages des diverses couleurs . . .“	*„. . . indischer Stoff, Grund violett-braun mit Drachen von Stroh-* (hier = *Papier?)-Gold und kleinen Wolken von verschiedener Farbe . . .“*

Ostasiatische Stoffe, die immer nur chinesische, nicht japanische genannt werden,[4] galten nach den Erwähnungen der Inventare jener Zeit

[1] A. a. O., Seite 198, Nr. 95. Vgl. auch Seite 457, Nr. 1984, 1985.

[2] Savary a. a. O., unter *„Perse“* und *„Peint“*.

[3] A. a. O., II., Seite 205 Nr. 157; vgl. Nr. 158.

[4] Nur Savary spricht von einem japanischen Stoffe *„Kingan“*.

jedenfalls als sehr wertvoll; nur die Samte aus China waren weniger geschätzt. [1]

Es seien hier einige bemerkenswerte chinesische Stoffe aus dem vielfach angeführten Verzeichnisse hervorgehoben: [2]

„Un emmeublement de satin blanc de la Chine, imprimé de fleurs et oyseaux de la Chine . . .“

„Eine Einrichtung von weißem chinesischen Satin, bedruckt mit chinesischen Blumen und Vögeln . . .“

dann (a. a. O., II., S. 128, Nr. 148):

„Un meublement de taffetas blanc peint de paysages et figures chinoises de plusieurs couleurs . . .“

„Eine Einrichtung von weißem Taffet, bemalt mit chinesischen Landschaften und Figuren in verschiedenen Farben . . .“

Derartige bedruckte und bemalte Stoffe finden wir häufig in Barockschlössern; teilweise sind es da allerdings auch europäische Kopien.

Bemerkenswert ist das folgende Stück durch die Verbindung von Malerei mit Stickerei, die ebenso, wie die Verbindung von Druck oder Patronierung mit Stickerei, noch heute in Ostasien geübt wird: [3]

„ . . . petit satin blanc de la Chine, peint et legèrement brodé en quelques endroits de plusieurs figures, fleurs et paisages à la chinoise, pour faire un lit et douze sièges plians . . .“

„ . . . einfacher, weißer Satin, gemalt und leicht bestickt, an verschiedenen Stellen mit Figuren, Blumen und Landschaften in chinesischer Art, um ein Bett und zwölf Faltsessel zu machen . . .“

Später werden auch chinesische Stoffe hervorgehoben, deren Blumen „*à-jour*“-artig durchbrochen sind, wie wir sie heute noch in China finden. [4]

Sehr häufig finden wir dann auch europäische Stoffe in chinesischer Art erwähnt, bei denen man aber wohl nicht an unmittelbare Nachahmungen zu denken hat, sondern nur an die Übernahme einzelner technischer oder formeller Anregungen. In den kleineren Kleiderstoffmustern konnte das Chinesische als naturalistischere Fortführung etwa der Muster auf Tafel 232 und 234 c erscheinen.

---

[1] Savary a. a. O., IV., Spalte 1139.

[2] A. a. O., II., Seite 223, Nr. 105.

[3] Inventar Ludwigs XIV., II., Seite 301, Nr. 719 vom Jahre 1673.

[4] Savary a. a. O., V., 1262. Sonderbarerweise wird diese Art mit den „*dentelles d'Angleterre*“ verglichen, so daß wir auf die Vermutung kommen können, daß man um die Mitte des 18. Jahrhundertes unter „*dentelles d'Angleterre*“ Spitzen verstand, deren Grund dichter als die (durchbrochene Blumen-) Musterung war. Man möge diese Bemerkung als Nachtrag zu des Verfassers „*Entwicklungsgeschichte der Spitze*“, Seite 105, ansehen.

Auf die Durchbildung der Schattierung, wie wir sie etwa auf Tafel 281 sehen, konnten die ostasiatischen Vorbilder jedenfalls schon Einfluß nehmen, da man sie selbst schon erstrebte.[1]

◎ ◎ ◎ ◎

Was uns an den Barockstoffen besonders auffällt, ist die Verfeinerung ihrer technischen Durchführung und die Bereicherung der Farbenskala. Insbesondere bemerken wir gegenüber den kräftigen, einfachen Farben der Renaissance außerordentliche viele gebrochene und Übergangstöne, die klar zu machen, die Verfasser der alten Inventare offenbar Mühe haben.

In dem Inventare Ludwigs XIV. hören wir auch schon bei italienischen Stoffen von „*couleur de cerise*“ (Kirschrot), „*couleur de rose seiche*“ (Farbe der getrockneten Rose), „*ponceau*“ (Klatschrose, hochrot), „*couleur de feu*“ (feuerrot), „*incarnadin*“ (fleischfarben, blaßrot), „*aurore*“ (morgenrot, goldrot) und anderem Rot; wir hören von „*vert de mer*“ (meergrün), *vert naissant*“ (Grün der sprießenden Natur), von „*bleu clair*“ (lichtblau), von „*bleu mourant*“ (wohl einer Art Tiefblau) und von „*couleur de citron*“ (zitronengelb).[2]

In den französischen Quellen wird dieses Abstufen der Farben „*nuer*“ oder „*nuancer*“ genannt.

Auch Goldpartien erhielten durch Abschattieren mit Braun ihr Relief; es sei hier nur ein Beispiel angeführt:[3]

„*brocat fonds d'argent trait, à grandes ramages d'or profilez de soye musc . . . .* “	„*Brokat, Grund gezogenes Silber mit großen Zweigen in Gold mit muskatbrauner Seide profiliert . . .*“

Besonders reich und vielseitig ist überhaupt die Behandlung des Goldes. Man verwendet gezogenes Gold (Drahtgold), Goldlahn und gesponnenes Gold (Draht oder Lahn um einen Seidenfaden geschlungen).

Mattes Gold scheint aber sehr selten zu sein und wird darum besonders hervorgehoben.[4]

---

[1] Man darf sich auch hier nicht durch die Namen einzelner Stoffe beirren lassen. Was man zum Beispiele in Frankreich am Anfange des 18. Jahrhunderts „*Satin de Chine*“ nannte, ist ein Seidenstoff, der in Frankreich erzeugt wurde und als eine Art „*Satin de Bruges*“ geschildert wird (Savary unter „*Satin linée*“).

[2] Nebenbei bemerkt, wird das Rot nun zum großen Teile aus der mexikanischen Cochenille gewonnen (vgl. Savary a. a. O., II., Sp. 61). Auch sei darauf hingewiesen, daß „*outremer*“ nur noch die blaue Farbe bezeichnet, nicht etwa auch die Herkunft aus dem Oriente, wie früher.

[3] Inventar Ludwigs XIV., II., Seite 378, Nr. 1340, vom Jahre 1687.

[4] Inventar Ludwigs XIV., II., Seite 194 Nr. 154, Eintragung vom Jahre 1682.

Man bemühte sich, im Gegenteile den Glanz des Goldes durch eigenartige Behandlung noch besonders zu heben. Denn außer den oben angeführten Goldarten gelangten in dieser und der darauf folgenden Zeit noch kunstvoller hergestellte Sorten reichlich zur Anwendung. Es wäre da zunächst ein knitterig behandelter Goldlahn zu erwähnen, der eine ganz eigentümlich unruhige, funkelnde Wirkung hervorruft und allerdings wohl auch schon in der Renaissance als „gekräuseltes Gold" verwendet wurde. (Siehe die auf Seite 224, Anmerkung 6, genannten Quellen.)

Unter *„clinquant"* verstand man (Savary unter *„Dorure"*) eine Verbindung von glattem und gekräuseltem Gold oder Silber, zu einem Gespinnste, unter *„sorbec"* einen farbigen Seidenfaden mit darübergesponnenem Metalle.

Die *„Canetille"*, ein schlauchartig gedrehter Seiden- oder Goldfaden,[1] und die *„Bouillon"*, schlauchartig gedrehter Metall-Lahn, wurde offenbar nur zu Stickereien verwendet.[2]

Auch schnurartiges Gold *(„or cordonné")*[3] wurde zum Weben verwendet. Sehr viele Arten des Gold- und Silberfadens vereinigt sehen wir zum Beispiele bei dem etwas späteren, auf Tafel 302/3, abgebildeten Stoffe.

Unter *„or gauffré"*[4] hat man keine eigene Goldart zu verstehen, sondern eine Webeart, bei der das Gold infolge der Bindung wabenförmig oder gemodelt erscheint, wie wir das früher schon gesehen haben und in den Barockstoffen besonders häufig finden; in der Stickerei bedeutet dieser Ausdruck eine bestimmte Art des niedergenähten Goldes.

Eine eigentümliche Wirkung des Goldes suchte man auch dadurch zu erreichen, daß man den gesponnenen Goldfaden der Drehung der sonstigen Fäden entgegengesetzt einführte; man nannte dies *„Filé rebours"* (vgl. Savary unter *„Filé d'or"*).

Außer dem Reichtume der Farben und der Goldsorten hatte man noch ein anderes Mittel, um den Stoffen besondere Wirkung zu verleihen. Es ist das eine kunstvollere Art der Broschierung, die von den Italienern, nach Savary[5] den Erfindern dieser Kunst, *„ricamare"* genannt wurde; man verstand darunter die Fertigkeit, mit dem Webestuhle durch Einschießen eigener Schuß- und Kettenfäden eine Art erhabener Stickerei auf dem

---

[1] Vgl. Gay a. a. O. I., Seite 271.

[2] Zu bemerken ist, daß man unter „Bouillon" anscheinend auch wulstartige Stoffbesätze verstand. (Vgl. Inventar Ludwigs XIV., a. a. O. II., Seite 284, Nr. 566, 567.)

[3] Inventar Ludwigs XIV., II., Seite 189, Nr. 106, vom Jahre 1607. Vgl. Seite 189, Nr. 107, wo von *„or de Milan cordonné"* die Rede ist.

[4] Vgl. Inventar Ludwigs XIV., II., Seite 212, Nr. 15 ff., Seite 214, Nr. 46.

[5] A. a. O. unter *„Recamer"*.

Gewebe zu erzeugen; so ausgeführte Stoffe galten als die reichsten und teuersten. Für das Streben der Barocke nach machtvoller Wirkung sind diese Stoffe sehr bezeichnend; ich möchte hier wieder an das Relief der Venezianer Barockspitzen erinnern. Man vergleiche auch noch einmal Tafel 302/3.

Die Vorliebe für plastische Wirkung des Samtes führte nun auch vielfach zu Nachahmungen der sonst in Weberei ausgeführten, natürlich kostspieligen Musterung. Die Barockzeit ist die Hauptzeit der gepreßten Samte.[1] Vgl. Tafel 277/8 c.

Dieselben künstlerischen Absichten, wie in der Weberei, erkennen wir auch in der Stickerei der Barockzeit; ja man kann auch hier wieder sehen, daß die Stickerei als Handarbeit den künstlerischen Absichten in gewissem Sinne besser Ausdruck zu geben vermag, als die immer etwas mehr mechanische Weberei.

Der Schwung und das Relief der großen Linien können in der Stickerei noch kräftiger zur Geltung gelangen, der Naturalismus kann noch freier durchgeführt werden.

[1] „*Velours gaufré*", auch „*Velours ciselé*", ist ein Samt, in dem die Musterung durch Pressen mit heißen Eisen erzeugt wurde. Vgl. Tafel 277 c. Siehe auch bei Savary „*Gaufré*", wo bereits die Zylinderpressung erwähnt wird, und „*Ciseler*", einen Artikel, der aber anscheinend Irrtümer enthält. Man verwendete zum Pressen besonders „Utrechter" und Baumwollsamte. Eine andere, aber sehr minderwertige Art der Nachahmung gemusterten Samtes ist das Auftragen von Wollstaub auf geleimtes Zeug; in der Mitte des 18. Jahrhundertes verfertigte besonders Rouen solche „*Toiles soufflées*" oder „*veloutées*" (vgl. Savary IV., Sp. 1042); sogar Papier konnte als Untergrund zur Verwendung gelangen. Es muß aber hervorgehoben werden, daß all diese Nachahmungen offenbar nicht erst Erfindungen der Barockzeit sind, sondern in ihr nur besondere Geltung erlangten. Im Berliner Kunstgewerbe-Museum befindet sich zum Beispiele eine Wandbekleidung aus der Marienkirche zu Marienfelde bei Berlin, die das Muster schon durch Aufkleben von Wollenstoff hergestellt zeigt und schon aus der Zeit vor Mitte des 16. Jahrhundertes stammt; es ist dies anscheinend eine norddeutsche Arbeit, ein Ersatz für die teure, fremde Ware. — Nebenbei sei hier erwähnt, daß der „*Peluche*" genannte samtartige Stoff aus Schaf-, Ziegenwolle oder Hanf, der nach einigen englischer, nach anderen holländischer Erfindung ist, in Frankreich erst seit 1690 gearbeitet wird, (Savary unter „Peluche"). Doch nannte man schon früher, so in dem Pariser Statut von 1667, auch einen Seidensamt „Peluche", wenn die Haare besonders lang waren; es gab auch zweiseitigen Seidenplüsch. Ein dem „Peluche" ähnlicher Stoff hieß bereits „*Moquette*", gelangte aber nur für gewöhnliche Möbel, Sänften, Wagen zur Verwendung; er war bisweilen auch gewellt, karriert oder geblümt. (Inventar Ludwigs XIV. a. a. O. II., Seite 295, Nr. 653, Seite 454, Nr. 1928, Seite 462, Nr. 2035.)

Noch der Spätrenaissance gehört das ausgezeichnete, offenbar venetianische Stück auf Tafel 286 an. Das aufgesetzte Kreuz ist vielleicht einer etwas älteren Arbeit entnommen; das kleine Rankenwerk hat große Ähnlichkeit mit dem auf den blauen Fayencen Venedigs. Das große Rankenwerk zur Seite ist eine freie und bedeutungsvolle Weiterentwicklung des Schemas, das wir im Hintergrunde auf Tafel 223 sehen; die Figuren mit ihrer sichtlichen Beeinflussung durch Michel Angelo weisen etwa in die Richtung des Palma giovine. Trotzdem in der Gesamtordnung die Kraft der Barocke schon vorweg genommen scheint, liegt im ganzen doch noch etwas von der Kühle der Spätrenaissance.

Die herrliche Kasel auf Tafel 290/1 kann uns als Musterbeispiel für die entwickelte Barockauffassung dienen. Große, volutenförmige Teilungen, Baldachine, Stoff- und Fruchtgehänge, Blumenranken, architektonisch und naturalistisch gehaltene Formen, Tiere, Wolken, dampfende Vasen, zierliche Grundmusterungen geben ein rauschendes Zusammenklingen, das im Vereine mit dem strahlenden Glanze der Farben und dem Prunke des Ganzen geradezu sinnbetörend zu wirken vermag. Wir haben hier wohl eine der glänzendsten Leistungen der italienischen, wahrscheinlich venezianischen, Barockkunst vor uns. Die hohe Ausbildung der gemusterten Gründe läßt uns die Zeit nahe an 1700 als die wahrscheinlichste für die Entstehung erscheinen.

Von ungeheuerem Raffinement ist das Werk auch in technischer Hinsicht. Auf dem weißen Atlasgrunde gelangen alle Farben, die verschiedensten Gold- und Silberfäden und allerlei Arten der Stiche auf das Wirkungsvollste zur Geltung.

Die goldenen, mehr architektonisch gehaltenen Figuren unten an den Seiten sind wieder braun abschattiert, wie wir es bei Webereien so oft erwähnt gefunden haben; aber die Ausführung ist viel feiner, als die Weberei sie je erreichen könnte. Merkwürdigerweise sind die beiden Figuren in verschiedenen Sticharten ausgeführt.

Die Übergänge der Farben sind sehr vielfach; in den höchsten Glanzlichtern werden sie wieder von glänzendem Metalle, hier Silber, abgelöst. Ähnliches können wir übrigens auch bei den auf Tafel 293 abgebildeten, anscheinend französischen, Sesselüberzügen beobachten.

Aber auch in den Beschreibungen findet sich dies Übergehen von Seide in metallische Glanzlichter eigens hervorgehoben, so in dem Inventare des französischen Kronbesitzes unter Ludwig XIV. (a. a. O., II., Seite 467, Nr. 39):

„Un daix de broderie d'or . . . dans la queue est représentée	*„Ein goldgestickter Baldachin . . . rückwärts ist dargestellt die*

la Naissance de Jupiter, brodée de soye platte rehaussée d'or et d'argent . . .“	*Geburt Jupiters, gestickt in Flachstich mit Seide, gehöht mit Gold und Silber . . .“*

Sehr bezeichnende, offenbar italienische, Arbeiten von großem barocken Schwunge zeigen die Tafeln 287 bis 289.

◎ ◎ ◎ ◎

Die schwere Pracht der Barockstickereien aus der mittleren Zeit Ludwigs XIV. zeigt besonders Tafel 280a, die schweren Quasten und wallenden Federbüsche sind ein ganz notwendiger Bestandteil des gesamten Aufbaues und finden sich zum Beispiel auch auf Tafel 281. Den feineren Formen des Hintergrundes mögen etwa die Stoffe Charlier's entsprechen.

Der große Barockschwung zeigt sich besonders häufig an gestickten Vorhängen und Kleidungsstücken. Man vergleiche hier das Bildnis des Dauphins Ludwig, 1684 von Fr. de Troy gemalt, das sich in des Verfassers *„Entwicklungsgeschichte der Spitze“* (Abbildung 25) wiedergegeben findet. Die Formen machen fast den Eindruck, als wären sie aus Metall getrieben.

◎ ◎ ◎ ◎

Auf der anderen Seite sehen wir einen sehr weitgehenden Naturalismus zum Beispiel in der folgenden Beschreibung des genannten Inventares:[1]

„Une robbe de chambre de satin isabelle, toutte couverte de broderie d'or et d'argent et soye qui représente des fleurs au naturel . . .“	*„Ein Hauskleid von isabellenfarbenem Satin, ganz bedeckt mit Stickerei in Gold, Silber und Seide, darstellend natürliche Blumen . . .“*

Man vergleiche hiezu auch den Stickereientwurf Daniel Marots, den wir auf Tafel 295 c bringen. Auch hier sehen wir wieder eine kühne Verbindung von Voluten, Gitterwerk und kleineren naturalistischen Blumen. Bemerkenswert ist in der Ecklösung die noch immer deutliche Nachwirkung des Granatapfelmusters.

Als Weiterbildung des Naturalismus müssen wir auch die größere Entfaltung direkt bildmäßiger Darstellungen innerhalb rein dekorativer Barockelemente betrachten; wir werden solche im folgenden noch angeführt finden, man vergleiche aber auch Tafel 279 b. Stühle mit gestickten Landschaften sind aus der Barockzeit noch in großer Zahl erhalten und zum Beispiele auf einer alten Darstellung des Salons der Mme. de

---

[1] Inventar Ludwigs XIV., a. a. O., II., Seite 107.

Maintenon, in dem Ludwig XIV. den Widerruf des Ediktes von Nantes unterzeichnet, zu erkennen.[1]

Neben dem größeren Barockschwunge werden aber auch in der Stickerei kleiner verteilte, anscheinend den versetzten Webemustern entsprechende, Ornamente geschaffen, so findet sich im Inventare Ludwigs XIV.:[2]

„Un emmeublement de riche broderie, fonds d'argent, à grain d'orge, semé de fleurs de soye au naturel dans des compartimens de broderie d'or . . .“

„Eine Einrichtung mit reicher Stickerei, Grund gekörnter Silberstoff, bestreut mit natürlichen Blumen aus Seide in Kompartimenten aus Goldstickerei . . .“

Eine für die frühe Zeit Ludwigs XIV. charakteristische Stickerei bieten wir auf Tafel 319 a, oben. Es ist dies die Darstellung einer, 1664 von Ludwig XIV. zur Rangbezeichnung der Höflinge eingeführten, Gold- und Silberborte, die sich trotz der Änderungen des Kostüms noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein erhalten hat;[3] es zeigt sich eine ganz eigentümliche Vermischung der eigentlich barocken und der naturalistischen Motive.

Schon bei der Besprechung der Webereien wurde hervorgehoben, daß in der Barockzeit auf dem Gebiete der Textilkünste auch rein architektonische Motive dargestellt wurden, und zwar in einem ganz anderen Sinne als etwa die Tabernakel gotischer Kirchenstickereien. Es sind jetzt direkt plastisch gedachte Simse, Pilaster und größere architektonische Perspektiven. Auch durch die den Stein nachahmende Färbung gelangt der architektonische Charakter der Darstellung oft zu eigentümlichem Ausdruck. Oft ist die Architektur allerdings auch golden gegeben; doch muß man dabei berücksichtigen, daß auch wirkliche Bauteile der Barockzeit nicht selten vergoldet erscheinen.

Das Streben nach architektonischer Wirkung tritt besonders in dem folgenden, im Inventare Ludwigs XIV. erwähnten, Stücke hervor:[4]

---

[1] Vgl. die Abbildung bei Emile Bourgeois „*Le Grand Siècle*“ (Paris 1896) Seite 385. Saint-Aubin („*L'Art du brodeur*“, Seite 24, Anmerkung a) berichtet von einem Bildnisse Ludwigs XIV., Darstellungen des Titanensturzes für den Thronsaal zu Versailles und der Erziehung Jupiters, alle nach Entwürfen Le Bruns ausgeführt.

[2] A. a. O., II., Seite 27, Nr. 500 vom Jahre 1672.

[3] Vgl. Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, Seite 49.

[4] A. a. O., II., Seite 426, Nr. 1635 vom Jahre 1695.

„Une tapisserie enrichie de figures de broderie d'or avec colonnes, pilastres architraves, frizes et carniche de broderie en manière de marbre représentant des perspectives.“

„Deux petites perspectives pour mettre aux trumeaux derrière les miroirs de ladite antichambre, dont les portiques d'architecture sont de la susdite broderie, et les ciels ou perspectives, faits en demy rond, sont de soye platte . . .“

„Eine Bespannung mit Figuren in Goldstickerei und mit Säulen, Pilastern, Architraven, Friesen und Karniesen in Marmorart gestickt, Perspektiven darstellend.“

„Zwei kleine Perspektiven für die Pfeiler hinter den Spiegeln des genannten Vorzimmers; ihre Architekturumrahmungen (Säulenstellungen) sind in der genannten Stickart ausgeführt, die Himmel oder Perspektiven im Halbrund in (Seiden-) Flachstich . . .“

Zwei weitere Stücke der Art dienen als Supraporten. Auch die Formen über dem Kopfende des Bettes auf Tafel 281 muß man sich jedenfalls teilweise in Stickerei ausgeführt denken.

Der Charakter der früheren, flächenhaften Dekoration, den selbst die Renaissance in gewissem Sinne noch aufrecht erhalten hat, ist damit völlig verloren gegangen. Solche Stickereien sind nicht mehr der Schmuck einer beweglichen, veränderlichen Fläche, sondern einer festen, unbeweglichen Wand. In der Barocke ist alles viel zu sehr auf ganz bestimmte Wirkungen und ganz bestimmte Blicke berechnet, als daß man durch Faltenwurf und Bewegung allzuhäufig wechselnde Formen wünschen könnte. Und wo Falten aus praktischen Rücksichten oder des künstlerischen Gegensatzes wegen nötig sind, etwa bei Tür- oder Bettvorhängen, sind es schwere, mächtige Formen. Siehe etwa den Bettvorhang auf Tafel 281.

Bei den Antependien und selbst bei den Kaseln geht die Beweglichkeit wie bereits hervorgehoben, dadurch fast völlig verloren; dafür kommt die Zeichnung und das Relief aber ganz ungehindert und auf das Wirkungsvollste zur Geltung. Kaum in etwas anderem zeigt sich die Fortentwicklung eines Renaissance-Gedankens in der Barocke so klar wie hierin.

Besonders auch bei den Bekleidungen der Heiligenfiguren, die überhaupt erst um etwa 1700 auftauchen, ist dieses Steiferwerden der ganzen Arbeit erkennbar.[1] Es kann deshalb, wie schon (auf Seite 250) hervorgehoben ist, jetzt ebenso wie für Wandbespannungen auch für Kirchengewänder gepreßtes Leder zur Anwendung gelangen.[2]

---

[1] Vgl. Bock, „*Liturgische Gewänder*“, III., Seite 165.

[2] Im Österreichischen Museum befindet sich eine barocke Kasel mit naturalistischem Blumenwerke, bei der die ganze Oberfläche mit bunten Glasperlen bedeckt ist, und zwar

Sehr kräftig ist das Goldrelief bei den Stücken auf Tafel 288 und 289; bei dem zweiten sind die Formen zum Teile frei herausgewölbt, sodaß man mit dem Finger darunter greifen kann. Bezeichnend ist aber, daß auch bei diesen Arbeiten das Blumenwerk naturalistisch und farbig gebildet ist; die rein plastische Auffassung, wie sie die, fast einer Metallarbeit gleichende, Empirestickerei auf Tafel 346 zeigt, ist der Barocke noch nicht eigen oder nur in beschränktem Maße. Starkes Relief zeigen auch die Stücke auf Tafel 295.

Tafel 294 zeigt uns dagegen die Richtung zum Maßvolleren, die, wie gesagt, in Frankreich auch zur Zeit der stärksten Barocke niemals ausgestorben ist.

Die verschiedenen Arten des Goldes, die der Stickerei dieser Zeit zur Verfügung standen, wurden schon bei Besprechung der Barockwebereien erwähnt (Seite 266); es wäre nur noch auf die häufige Verwendung der „*Canetille*", „*Bouillon*" und der Goldscheiben *(or de paille, Palgetten)* hinzuweisen.

Auf das häufige Vorkommen der Reliefstickerei in Gold weisen auch mehrere Erwähnungen des angeführten Inventares hin; wir heben hier nur ein Beispiel hervor: [1]

„. . . *de broderie d'or relevée sur fonds de broderie d'argent, représentant des trophées d'armes.*"	„. . . *erhabene Goldstickerei auf Silbergrund, darstellend Waffentrophäen.*"

Während beim Gold und Silber gewöhnlich auf starken Glanz gearbeitet wird, finden wir hie und da, wie bei den Halbfiguren unten auf Tafel 290/1, des Gegensatzes wegen auch kurze Stiche verwendet, und tatsächlich eine eigentümliche, matte Wirkung erreichen.

Bei der Seide wird gewöhnlich gleichfalls der höchste, atlasartige Glanz erstrebt, wie beim „*point satiné*", der sich sehr häufig erwähnt findet. [2] Saint-Aubin erklärt später, in seiner 1770 erschienenen Schrift „*L'art du brodeur*", die „*broderie en satiné*" als eine Abart der „*Broderie en gaufrure*". Diese Art wird durch die Zeichnung auf Tafel 5 d klar

sind die Perlen reihenweise auf dünnen Draht gezogen und so in Parallelreihen aufgenäht; auch dieses Stück hat natürlich jede Beweglichkeit verloren.

[1] A. a. O., II., Seite 453 Nr. 1913, Eintragung vom Jahre 1701.

[2] Vgl. im Inventare Ludwigs XIV., II., Seite 386, Nr. 1380, vom Jahre 1689, oder Seite 395, Nr. 1422 vom Jahre 1690.

gemacht; man erkennt deutlich die untergelegten Fäden und die atlasartig quer darübergelegten, die wieder durch ganz feine Fäden zwischen jenen niedergehalten werden. Und zwar tritt der Wechsel der Lage bei der *„broderie en gaufrure“* gruppenweise, bei der *„broderie en satiné“* bei jedem Faden auf; die niederhaltenden Stiche verschwinden dabei fast völlig. Wir haben dieses Verfahren übrigens früher (Seite 187) schon bei Gold in Verwendung gesehen; die Absicht war jedenfalls, durch die Lage wechselnden Glanz zu erzeugen. Für die Unterzugfäden wurde immer stark gewachste Seide, für die oberen Gold oder Seide verwendet. Diese Sticharten waren besonders auch für flaches Relief geeignet und erzeugten da den Eindruck eines glänzenden Flutens der Oberfläche. Bemerkenswert ist in dieser Beziehung das folgende im Jahre 1690 erwähnte Stück: [1]

„Quatre fauteuils et six sièges plians couverts de tableaux de broderie de point satiné, rehaussé d'or et d'argent, représentant les élémens, saisons et autres sujets par des figures et enfans dans les bordures rondes et ovales de broderie or et argent relevée, le reste desdits sièges remply d'ornemens de broderie de point satiné bleu rehaussé d'argent en manière de pourcelaine, sur un fonds de toille d'or trait . . .“

„Vier Lehnstühle und sechs Faltsessel, bedeckt mit gestickten Bildern in Satinstich, gehöht mit Gold und Silber, darstellend die Elemente, Jahreszeiten und andere Gegenstände durch Figuren und Kinder in den kreisrunden und länglich-runden Umfassungen, in erhabener Gold- und Silberstickerei; der Rest dieser Sitze ist ausgefüllt mit Ornamenten, blaugestickt, in Satinstich mit Silber gehöht, in der Art der „Porcellane“, auf einem Grunde von Stoff aus gezogenem Golde . . .“

Zu dem Ausdrucke *„pourcelaine“* siehe Seite 263. Wir haben hier offenbar an eine gestickte Nachahmung ostasiatischer Formen zu denken.

Übrigens geht wohl auch das folgende Stück in der Technik auf chinesische Vorbilder zurück (vgl. Seite 264). [2]

„ . . . un petit tableau peint sur mohère, avec légère broderie représentant la Nuit . . .“

„ . . . ein kleines Bild auf Mohär gemalt, mit leichter Stickerei die Nacht darstellend . . .“

Eine eigentümliche Abart der Flachstickerei, [2] die für die Barockzeit sehr bezeichnend ist und vorher kaum vorkommt, ist die Chenillestickerei.

---

[1] Inventar Ludwigs XIV., II., Seite 399, Nr. 1443.

[2] Nach Savary *(„Fendu“)* verstand man unter *„point fendu“ (gespaltenen Stich)*, jene Art des Flachstiches, bei der man Stiche mit Zwischenräumen für nachher einzutragende Schattierungen aufsetzte.

Man vergleiche die folgende Beschreibung (und auch Tafel 295 a).[1]

„Fleurs de broderie de chenille au naturel.“[2]	*„Blumen, in Chenille gestickt der Natur entsprechend . . .“*

Häufig findet sich Chenille zum Umsäumen von Stoffstücken und Möbeln angeführt.[3] Hier ist aber wohl an dickere Formen zu denken, die vielleicht erst das Vorbild für die feinere Stick-Chenille abgaben. Der französische Name (*„Raupe“*) läßt wohl auch darauf schließen, daß wir hier eine französische Erfindung vor uns haben, die die ältere italienische Stickerei in der Tat nicht zu kennen scheint.

Zur Erzielung größerer Wirkungen wurden auch Seidenbänder in Stickereien verwendet; in dem genannten Inventare[4] ist auch von *„broderie de faveur d'or“* (Stickerei in Goldborten) die Rede.

Die Schnürchenstickerei, *„liserage de cordonnet“*, die Savary (a. a. O. I., Sp. 673) neben anderen Stickarten nennt, dient häufig zur Umrahmung in anderer Weise hergestellter Hauptformen, jedoch auch als selbständiges Mittel, um eine einfache, deutliche Fernwirkung der Stücke zu erhalten.

In manchen Fällen sehen wir ganze Flächen in dieser Art, sogar schattiert, ausgeführt; bei dem Stücke auf Tafel 296 ist die Zeichnung in sehr origineller Weise aus stellenweise geknoteten Schnüren hergestellt; das Streben der Barockkunst nach großzügiger und plastischer Wirkung gelangt so in ganz überraschend einfacher Weise zum Ausdrucke.

Sehr zart sind zwei Kleidereinsätze (auf Tafel 297), die hauptsächlich aus gelegten schwarzen Seidenschnüren auf gelbem Grunde gearbeitet, offenbar einem Damengewande der späteren Zeit Ludwigs XIV. angehören und eine ganz außerordentlich feine Grundmusterung zeigen.

Natürlich wird noch immer die Ausschneide- und Aufnäharbeit betrieben, jedoch in einem ganz anderen Sinne als in der Renaissancezeit. Es handelt sich jetzt nicht so sehr um möglichst klare Sonderung der Farbenflächen, als vielmehr um kräftigere Wirkung und um raschere Förderung der Arbeit, allenfalls auch um die Möglichkeit, durch Einfügen von Unterlagen unter die neuaufzutragenden Stücke ein starkes Relief zu schaffen.

Man vergleiche die folgende Erwähnung in dem genannten Inventare:

„Un emmeublement de velours rouge cramoisy, en broderie et	*„Eine Einrichtung aus karminrotem Samt mit Stickerei und Blatt-*

[1] Inventar Ludwigs XIV., Seite 422, Nr. 1637.
[2] Inventar Ludwigs XIV., Seite 423, Nr. 1638.
[3] Inventar Ludwigs XIV., Seite 197, Nr. 179, Seite 360, Nr. 1183.
[4] A. a. O. Seite 423.

fueuillages de taillures de toille d'or relevée et emboutie . . .“ | *werk aus ausgeschnittenen Stücken von Goldstoff, erhaben gemacht und herausgewölbt . . .“*[1]

◎ ◎ ◎ ◎

Neben der Gold- und Flachstickerei hat sich natürlich auch noch die Stickerei mit gezählten Fäden erhalten. Vergleiche Tafel 292. Wenn in französischen Quellen kurzweg von „*Point*“ die Rede ist, hat man immer an den Kreuz- oder den sogenannten Tapezierstich zu denken. Der Gegensatz von Flachstich und „*Point*“ zeigt sich zum Beispiele in der folgenden Erwähnung des Kroninventares unter Ludwig XIV. deutlich:[2]

„*Un lit . . de point et de broderie de soye platte . . .“* | „*Ein Bett . . in „Point“ und Seidenflachstich . . .“*

An anderen Stellen derselben Quelle[3] ist von „*point carré*“ (Kreuzstich), „*gros point*“ und „*petit point*“ (grobem und feinem Tapezierstich) die Rede.

Die „*Point de Hongrie*“ genannte Stickerei zeigt ein welliges oder Zickzackmuster aus verschiedenen ineinander übergehenden Farben, in parallelen Stichen aus Seiden- oder Wollfäden ausgeführt; diese Arbeit wurde viel von vornehmen Damen ausgeführt; vgl. Tafel 280c.[4]

Die meisten besseren Möbel in den französischen Barockschlössern und Palästen wurden in „*broderie au point*“ nach Zeichnungen von François Bonnemer, Bailly und anderen Schülern Lebrun's ausgeführt. Es sei hier bemerkt, daß uns auch Namen von ausführenden Stickern dieser Zeit erhalten sind. Für den französischen Hof arbeiteten: L'Herminau, der im Louvre wohnte, de la Croix und Quenain; von Fayette hören wir, daß er nur Figuren, von Ballaud, daß er nur Landschaften stickte.[5]

Unter Ludwig XIV. gehörte die Stickerei zur „*Manufacture royale des meubles de la couronne.*“

◎ ◎ ◎ ◎

[1] A. a. O., II., Seite 214, Nr. 45; vgl. Seite 212, Nr. 13. — „Contretaille“ scheint dagegen das abwechselnde Nebeneinandersetzen verschiedener Stoffstreifen, die selbst wieder gestickt sein konnten, zu bedeuten, so (a. a. O., II., Seite 308, Nr. 783 vom Jahre 1674):

„*Un emmeublement de contretaille, de velours rouge et satin jaune, lizeré d'argent.*“ | „*Eine Einrichtung in „Contretaille“ von rotem Samt und gelbem Satin, mit Silber eingefaßt.*“

[2] Inventar Ludwigs XIV., II., Seite 213, Nr. 33.

[3] A. a. O. II., Seite 213, Nr. 34, 35, Seite 279, Nr. 552.

[4] Man erzeugte den „*Point de Hongrie*“ übrigens auch als gobelinartige Arbeit, insbesondere in Rouen.

[5] Vgl. Gaston le Bréton, Gazette des beaux arts 1883, II., Seite 436 ff.

Eine geringere Rolle spielt in der Barockzeit naturgemäß die Leinenstickerei. Soweit die Leibwäsche in Betracht kam, hatte die schwere Barockspitze die eigentliche Stickerei fast völlig verdrängt. Größere Decken werden mit Piquégrund hergestellt; doch findet dieses piqué-artige Niedernähen meist mit Seide statt, und die weitere Musterung ist bunt ausgeführt, zum Beispiele:[1]

„Un lit . . de toille de cotton picquée de soye à grains d'orge parsemé de bouquets de fleurs de soye rouge et verte . . .“	*„Ein Bett . . von Baumwolle mit Seide kornförmig abgesteppt, bestreut mit Blumensträußen in roter und grüner Seide . . .“*

In die Spätzeit der Barocke fallen die leichteren Batiststickereien, wie sie an der „Steinkerque“, dem seit Ende des 17. Jahrhunderts üblichen Damenkopfputze, angewendet werden.

◎ ◎ ◎ ◎

Auch der *„Point d'Espagne“*[2] wurde noch gegen 1700 verwendet und gepflegt. Es geht dies aus mehreren Erwähnungen in dem vielgenannten Inventare hervor, wo an einer Stelle auch die französische Herkunft (aus der Werkstätte von Saint Joseph) gesichert ist; es heißt da:[3]

„. . . portière de riche broderie en point d'Espagne à jours.“	*„. . . Türbehang von reicher Stickerei in durchbrochenem „Point d'Espagne.“*

Daß der *„Point d'Espagne“* nichts anderes ist, als das, was wir heute darunter verstehen, macht die folgende Stelle klar:[4]

„Un lit de repos garny de dentelle d'argent et soye de diverses couleurs, en façon de point d'Espagne . . .“	*„Ein Ruhebett, besetzt mit einer Spitze von Silber und verschiedenfarbiger Seide in Art des „Point d'Espagne . . .“*

Gewöhnlich diente der *„Point d'Espagne“* als Besatz, aber, wie wir schon gesehen haben, auch zur ganzen Flächenbedeckung, etwa für einen Ofenschirm. Mit den Wäschespitzen darf man ihn aber nicht auf eine Stufe stellen.

---

[1] Inventar Ludwigs XIV., Seite 271, Nr. 484 vom Jahre 1672. Ähnlich a. a. O., Seite 448, Nr. 1885 vom Jahre 1701.

[2] Siehe des Verfassers *„Entwicklungsgeschichte der Spitze“*, Seite 77.

[3] A. a. O., II., Seite 421, Nr. 1637 vom Jahre 1694.

[4] Vom Jahre 1684, a. a. O., Seite 354, Nr. 1164. — Allerdings wird der *„Point d'Espagne“* häufiger über Gold gearbeitet, als über Silber, wie hier. — Bisweilen zeigt er jetzt auch aufrechtstehende, noppenartige Schlingen.

Übrigens hat sich jetzt natürlich auch die Zeichnung des *„Point d'Espagne“* geändert; an einer Stelle [1] werden besonders die großen Blumen hervorgehoben, die jedenfalls eher auf barocke als auf Renaissance-Musterung schließen lassen.

◎ ◎ ◎ ◎

Es sei hier auch kurz auf einige fremde Einflüsse in der Barockstickerei hingewiesen.

Gold-, Silber- und Seidenstickereien aus der Levante waren besonders für die „Steinkerque“ beliebt; es waren Arbeiten auf Gaze oder leichter Leinwand, die sich wohl von den heute noch in der Levante üblichen nicht wesentlich unterschieden haben.

Stickereien aus China, sowie Stickereien in chinesischer Art *(„broderie de la Chine, façon de la Chine, à la chinoise“)* sind im Inventare des Kronbesitzes unter Ludwig XIV. häufig erwähnt. [2]

Von der offenbar auf ostasiatische Einflüsse zurückgehenden Verbindung von Malerei und Stickerei war schon oben (Seite 264 und 273) die Rede.

Unmittelbare Nachahmungen chinesischer Arbeiten sind natürlich nicht ausgeschlossen. [3] Eine stärkere Beeinflussung durch ostasiatische Formen oder Technik läßt sich aber innerhalb der eigentlichen Barockstickereien nicht nachweisen und ist auch ganz unwahrscheinlich. Häufiger mögen einzelne Motive, besonders figürlicher Art, in die Stickereien übergegangen sein, wie wir es an einem etwas späteren Beispiele auf Tafel 323 c sehen. [4]

Wir müssen eben bedenken, daß in der Barocke das europäische Kunstgefühl noch so stark ist, daß es selbst einem Teile der mohammedanischen Welt seine Formen aufzuzwingen vermochte. Die späteren Bauten der Türkei sind ja alle mehr oder weniger von der europäischen Barocke beeinflußt. Vielleicht wirkte die Barocke in beschränktem Maße aber sogar auf China; man erinnere sich nur des sogenannten Jesuitenporzellanes.

---

[1] Inventar Ludwigs XIV., Seite 120, Nr. 264.

[2] Vgl. besonders a. a. O., II., Seite 459, Nr. 2000, Seite 122, Nr. 268 (auf grünem Netz gestickt).

[3] Bei Möbeln scheinen sie allerdings meist nur in Malerei ausgeführt worden zu sein.

[4] Chinesische Figuren finden sich oft in ähnlicher Anordnung wie auf Tafel 297 b sowohl in Frankreich als in Deutschland und Österreich. Die Ausführung erfolgt in *petit point* auf gelegtem Gold- oder geometrisch (einfarbig) in Seide gemustertem Grunde.

Neunter Abschnitt: Weberei und Stickerei der Rokokorichtung.

Es wurde bereits hervorgehoben, daß in der späteren Zeit Ludwigs XIV. immer mehr jener eigentlich französische Geist sich geltend machte, der einerseits auf das Kühle und Klare, anderseits auf das Leichte, Graziöse und Geistvolle gerichtet ist.

Der scheinbare Zwiespalt des französischen Charakters zeigt sich aber besonders in der Entwicklung der Kunst des 18. Jahrhunderts.

Lebrun suchte in der Innendekoration durch steifen Pomp noch eine gewisse Einheit herzustellen; die eigentliche Baukunst Ludwigs XIV. wurde aber mehr durch Perrault und Hardouin-Mansard geschaffen, die einigermaßen im Sinne des älteren französischen Klassizismus, jedoch in großartigeren Formen, dem Geiste des Volkes wieder Ausdruck zu geben verstanden. Dieser Klassizismus ist, von geringfügigen Störungen abgesehen, der französischen Architektur auch nie mehr verloren gegangen; im Gegenteile, die ganze weitere Entwicklung der französischen Baukunst ist von nun an bis in das Empire hinein ein ununterbrochenes, folgerichtiges Weiterentwickeln des klassizistischen Gedankens.

Das Empfinden, aus dem die Barockkunst sich entwickelt hatte, war ja in gewissem Sinne eine Reaktion des eine Zeit vom Individualismus der Renaissance zurückgedrängten Massenempfindens und des Strebens nach unbedingter Einheit im Erfassen und Ausgestalten des Daseins gewesen.

Die Barockkunst hatte sich dadurch vielfach wieder dem mittelalterlichen Empfinden genähert. Die Bauten schienen wieder aus einem Gusse geworden oder organisch aus dem Boden gewachsen zu sein, so, wie sie auch in der Romantik oder Gotik erschienen waren, indeß man bei den Renaissancegebäuden den Aufbau Teil für Teil und Stein für Stein zu erkennen vermochte.

So konnte es uns nicht wundernehmen, daß auch die Stoffornamente der Barockkunst in ihrem mächtigen Zuge vielfach an die gewaltigsten Granatapfelmuster — allerdings nur der symmetrischen Art — erinnerten.

Allerdings war die Kraft der Reaktion in den meisten Ländern nicht so groß gewesen, daß sie den individualistischen und naturalistischen Zug der zwischenliegenden Zeit ganz hätte vernichten können; dadurch erklärt sich zum Teile auch das eigentümliche Nebeneinander der wuchtigen, reinen Phantasieformen und der klassischen und naturalistischen in der Barockkunst. Die Barockkunst stellt daher auch keine Wiederholung der spätantiken oder mittelalterlichen Kunstentwicklung dar.

Mit dem Erlahmen des Gedankens der Barocke wird die Dekoration nun von neuem ein bewußtes, leichtes Spiel, das innerhalb der architektonischen Gliederung und neben ihr ein eigenes Leben führt.

Wir haben bereits bei der Besprechung der Renaissancekunst darauf hingewiesen: so sehr in ihr ein Widerspruch zu liegen scheint, so sehr ist dieser Widerspruch doch nur scheinbar. Wer kühl denkt und seinen Geist doch spielend betätigen will, was ja auch dem schärfsten Denker als Anregung und Erholung erwünscht ist, der muß eben zu dieser Trennung, ich möchte sagen, von Geschäft und Vergnügen gelangen, oder in der Baukunst, von Konstruktion und Dekoration. Gerade das Verschmelzen beider ist mehr die Sache des schwärmerischen oder des noch einfältigeren Gemüthes.

Die Trennung der Funktionen ist ja immer ein Zeichen höherer Entwicklung. Was an Einheit und ursprünglicher Kraft des Empfindens verloren gehen mag, wird reichlich aufgewogen durch die größere Klarheit der einzelnen Empfindungen an sich und ihrer Beziehungen zum Gesamtorganismus.

Das leichte Spiel der Renaissancegrotesken hat vor allem in Frankreich immer wieder bewundernde Nachahmung gefunden; ihre weiteste Entwicklung sind vielleicht gerade die Arbeiten Berain's und Marot's, die bestimmt waren, neben eine immer strenger werdende Architektur zu treten. Die Strenge in Marot's eigenen Bauten ist nicht erst holländischer Einfluß, wie man bisweilen annimmt; sie war schon die Richtung Mansard's.

Im Inneren der Bauten wird das strenge Architekturgerüst durch Schmuckformen manchmal allerdings fast überwuchert, aber doch nie aufgehoben.

◎ ◎ ◎ ◎

Noch freier und reicher konnte sich der eigentümlich französische Geist entfalten, als Ludwig XIV., der zuletzt auch noch frömmelnd und pedantisch geworden war, die Umgebung nicht mehr mit seiner Persönlichkeit erdrückte und rückgedrängte Anschauungen wieder zur Geltung gelangen konnten.

Durch die Aufhebung des Ediktes von Nantes im Jahre 1689 hatte der König dem gesamten französischen Handels- und Gewerbefleiße ungeheueren Schaden zugefügt, ganz besonders auch der Textilindustrie. Es gingen nicht nur tüchtige Unternehmer und ausgezeichnete Arbeiter für Frankreich verloren, es wurde auch der Wettbewerb des Auslandes: Englands, Hollands, Deutschlands, durch die der Religion wegen Verstoßenen großgezogen, zum Teile sogar erst begründet.

Dazu kam, daß auch die Tätigkeit in Frankreich selbst unter dem Drucke der Steuern und sonstigen Lasten, welche dauernde, großenteils unglückliche Kriege nötig gemacht hatten, außerordentlich zu leiden hatte.

Die folgende Regentschaft des Herzogs von Orleans wurde darum geistig und materiell als eine wahre Befreiung empfunden. Der Regent tat auch alles, um den Wohlstand des Volkes wieder zu heben; seine Fürsorge, insbesondere auch für die Lyoner Seidenindustrie, war ganz außerordentlich, wenn vielleicht auch, aus Irrtümern der ganzen Zeit heraus, manche Fehler begangen wurden.

Man darf nicht verkennen, daß die Unterstützung der Zettelbank und der großen Handelsgesellschaften John Law's, von denen besonders die ostindische Kompagnie Einfluß auf den Stoffhandel erlangte, gewiß den besten Absichten entsprungen war. Der darauffolgende Krach war ja wohl ein furchtbares Ereignis, das, fortzeugend, wesentlich mitwirkte, die große Revolution herbeizuführen; aber die Befreiung von dem überwältigenden Drucke, den die Herrschaft des großen Königs ausgeübt hatte, war eingetreten und nicht mehr rückgängig zu machen.

Dieser Krach, der hunderttausende wirklicher oder scheinbarer Vermögen vernichtete, der die verschiedenen Bevölkerungsschichten erst recht durcheinanderrüttelte, aber doch die realen Grundlagen des Reichtumes Frankreichs keineswegs vernichtete, dieser Krach trug jedenfalls vor allem dazu bei, der Nation die Augen zu öffnen für das Hohle der bisherigen Allmacht des Königtumes. Es ist Temperamentssache, wie ein Volk solche große Enttäuschungen auffaßt; bei einem Volke wird der Zusammenbruch zum Insichgehen, zum Verzweifeln am Fortschritte, zum Anklammern an das „gute Alte“ führen, beim anderen die offenbar gewordene Vergänglichkeit des Glückes erst recht zum Lebensgenusse antreiben. Die altfranzösische „gaîté“ war noch kräftig genug, um die Keckheit der Lebensauffassung, oder nennen wir sie Frivolität, aus den schlimmen Ereignissen eher gestärkt als geschwächt hervorgehen zu lassen.

Der rasche Glückswechsel, der in wenigen Monaten zahlreiche neue Personen an die Oberfläche gebracht und die Neulinge des Glückes nun

auch zu raschestem Lebensgenusse angespornt hatte, er war der Entfaltung neuer Kunstbetätigung außerordentlich günstig. Der leichte Lebensgenuß konnte aber auch die letzten Reste Lebrun'schen Pompes nicht mehr vertragen. Die Vernichtung der Barocke war in Frankreich endgültig besiegelt.

Nach dem großen Zusammenbruche trat wohl wieder der höfische Adel an die Spitze der Gesellschaft; aber auch er war ein anderer geworden, auch er war befreit von dem überwältigenden Zwange der Überlieferung.

Ohne die große Erschütterung, die einen Augenblick den Boden des ganzen Staates durchbebte und aufrüttelte, hätte die Saat Montesquieu's und Voltaire's wohl kaum so tief eindringen können.

Der Regent, der bis 1723 herrschte, war frivol, aber geistvoll; Ludwig XV. selbst schien anfänglich sehr tüchtig, wurde aber immer ausschweifender und selbstsüchtiger.

Die Macht der überlieferten Verhältnisse hielt den Staat zusammen, aber kein großer Gedanke. In den oberen Schichten sorgte alles nur für sich; jeder suchte das Leben für sich zu genießen: „Après nous le déluge."

Es gab allerdings auch einen großen positiven Gedanken: die Sehnsucht nach Wahrheit und Natur, das Streben, aus der menschengemachten Größe, die sich so hohl und gebrechlich erwiesen hatte, zurückzugelangen zu einem vermeintlichen Urzustande im Staate, in Kunst und Kultur.

◎ ◎ ◎ ◎

Während in der eigentlichen Architektur das Streben nach Wahrheit und Natur zur fortschreitenden Sicherung des Klassizismus führte, machte es sich in der Dekoration fortschreitend als Befreier vom Zwange überwältigender Ideen geltend.

Auch hier ist der Widerspruch nur ein scheinbarer. Die antik-klassische Architektur oder wenigstens die Vorstellung, die man sich von ihr gemacht hatte, schien eben durchaus dem natürlichen Grundgedanken der ganzen Baukunst zu entsprechen: dem Ausdrucke von Kraft und Last, der Scheidung von Konstruktion und Flächenfüllung.

In den Regeln der „klassischen" Baukunst sah man also keinen Zwang, sondern Äußerungen der Natur selbst. Ihre Regeln waren den Naturgesetzen gleichzustellen, deren Befolgung die Freiheit bedeutete.

Der Franzose scheidet das *„Genre régence"*, das etwa von 1715 bis 1735 dauert, von dem eigentlichen Stile Ludwigs XV., dem *„rocail"*, das wir gewöhnlich Rokoko nennen und das um die Mitte des Jahrhunderts, wenigstens für Frankreich, endet.

Gille-Marie Oppenort (Op den Oort), 1672 zu Paris geboren, 1742 daselbst gestorben, ist der Hauptmeister der ersten Periode. Oppenort war

zehn Jahre in Italien gewesen und sicher kann man viele Elemente der italienischen Barocke in seinen Arbeiten nachweisen; aber doch hat seine Art sich ganz naturgemäß aus Richtung des Mansart's, Marot's und Berain's herausentwickelt. Allerdings wäre sie ohne die allgemeine, gesellschaftliche Entwicklung nie zu solcher Entfaltung gelangt.

Wir bringen auf Tafel 298 a eine Wand aus dem 1736 von Oppenort ausgestatteten Medaillensaale in Versailles, der schon ziemlich weit in der Entwicklung vorgeschritten, die Herkunft von Berain immer noch deutlich erkennen läßt. Klar von einander geschieden ist das Rahmen- und das Füllwerk; zum Teile ist es eine etwas kleinliche, an das in Deutschland übliche Laub- und Bandelwerk erinnernde Auflösung der Barockornamente, zum Teile aber schon eine kecke, einseitige Weiterbildung zu grotesken, muschelartigen Formen; besonders auffällig sind aber die großen, in der Hauptsache naturalistisch durchgebildeten Gehänge von Blumen, Musikinstrumenten, ländlichen und anderen Geräten, die jetzt mehr bedeuten als früher. Zu bemerken sind auch die vielen und reichen geometrischen Grundfüllungen. Die Symmetrie der Hauptformen ist noch nicht durchbrochen; doch wird sie durch das Vortreten der freier angeordneten Gehänge bereits einigermaßen erschüttert.

Wirklich zum Durchbruche gelangt die Unsymmetrie erst in den Werken des Malers, Bildhauers, Architekten und Dekorationskünstlers Juste-Aurèle Meissonier, der um 1695 zu Turin geboren ward und 1750 starb. Die Unsymmetrie gelangt nun seit langer Zeit zum ersten Male in der europäischen Kunstentwicklung wieder zur Geltung. Ja, man wird im allgemeinen zu sagen geneigt sein, sie tritt überhaupt zum ersten Male in der europäischen Kunst hervor.

Wir haben jedoch gesehen, daß die Diagonalanordnung des Mittelalters stellenweise schon ausgesprochene Unsymmetrie bedeutet, insbesondere wenn nur ein einziger Rapport der großen Diagonalranken zur Anwendung gelangt ist, wie bei dem Behange auf Tafel 151 b. Man erinnere sich auch der einseitig gekrümmten Spitzen, etwa von Sakramentshäuschen oder Reliquiaren der späteren Gotik.

Es hat eben auch das Mittelalter sein Rokoko gehabt, nämlich eine Richtung, in der das Losreißen vom Zwange als Hauptsache erschien.

Die großen symmetrischen Granatapfelmuster haben dagegen etwas Barockes an sich. Man darf keinen Anstoß nehmen, wenn man beide Richtungen der Formengebung nebeneinander herlaufen sieht; denn es hat immer mehrere Richtungen nebeneinander gegeben — wir sprechen deshalb auch lieber von Kunstrichtungen, als von Kunstzeiten. Jedenfalls war die Rokokorichtung des Mittelalters aber schwächer als die der Neuzeit.

Bezeichnend ist es auch, daß das mittelalterliche Rokoko, wenigstens in der Textilkunst, sich nicht ohne Zusammenhang mit der ostasiatischen Kunst entwickelt hat und daß wir dies ebenso beim neueren Rokoko erkennen werden.

Natürlich haben die Zeiten sich aber nicht genau wiederholt. —

Durch die Unsymmetrie kam etwas Geistreiches, Prickelndes, Witzsprühendes, allem Zwange keck Widerstrebendes in die Kunst; es mußte dabei allerdings auch jede Einzelform vom Geiste eines echten Künstlers erfüllt sein, wenn sie berechtigt wirken sollte.

Wie in der Natur selbst aber auch ohne Symmetrie Gleichgewicht herrscht, so kann unter der Schöpferhand eines wirklichen Künstlers auch ohne äußeres Ebenmaß innere Gesetzmäßigkeit zur Erscheinung gelangen. Die Unsymmetrie ist also in diesem Sinne Naturalismus.

Zweifellos ist es wohl, daß die ostasiatische Kunst dem Streben nach Unsymmetrie Förderung bieten konnte; aber hervorgegangen ist dieses Streben nicht erst aus dem Anblicke chinesischer Kunstwerke.

Warum wäre es denn auch jetzt erst eingetreten, da man die chinesische Kunst doch lange schon kannte?

Man kann wohl im Gegenteile sagen, daß diese Unsymmetrie die letzte Konsequenz des Dranges nach Freiheit und Natur ist, des Loslösens von den großen Ideen der Barocke.

Es ist aber auch erklärlich, daß selbst spätere Künstler nicht immer und überall dieses letzte Wort gesprochen haben. Selbst Germain Boffrand, der vor allem dazu beigetragen, das eigentliche „*Genre Rocaille*“, das Muschel- und freie Rankenwerk, an Stelle der Kartuschen und Voluten zu setzen, auch er bleibt in der Hauptsache noch symmetrisch; man vergleiche nur die von ihm geschmückten Räume im Hôtel de Soubise, der jetzigen Nationalbibliothek in Paris.

◎ ◎ ◎ ◎

Es darf uns also auch nicht wundern, wenn wir in den Stoffen der Rokokozeit noch vielfach symmetrische Muster finden. Absolut freie Verteilung läßt sich in der Weberei, wie bereits wiederholt hervorgehoben werden mußte, wegen der notwendigen Wiederholungen ja überhaupt nicht erreichen, höchstens einseitiger Zug, den wir denn auch schon bei Marot (Tafel 283a und b) wieder haben hervortreten sehen. Anders ist es freilich in der Stickerei, die an Wiederholungen nicht gebunden ist.

Unsymmetrisch wirken aber jedenfalls die mächtigen Blumensträuße auf Tafel 299 a, b, 305 b, 310 a und 314 f, die fast gesucht kecken Formen auf Tafel 307, 309 b und 310 b, die wirbelnden Bewegungen auf Tafel 308,

309 a und 311 a, c, die launenhaften Linien auf Tafel 314 a. Und man denkt bei all diesen Formen wohl kaum an eine Wiederholung; auch bei dem blühenden Reichtume auf Tafel 312 b und 306 a, b ist das wohl der Fall. Selbst bei dem in Wirklichkeit symmetrischen Muster auf Tafel 302/3 wird die Symmetrie durch die Freiheit der Linie und den weitgehenden Naturalismus jedenfalls weit überwogen.

Das angeführte Stück auf Tafel 307 bringt wohl den Entwurf auf Tafel 283 a in Erinnerung, zeigt aber doch schon eine weit freiere Entwicklung und kühnere Durchbildung der Einzelheiten, sodaß es dem wirklichen Rokoko zugeschrieben werden kann.

An den übermütigen Motiven auf Tafel 307, 309 b oder 310 b allein kann man das beinahe freche Leugnen jeder Überlieferung erkennen. Keine andere Zeit hat bis dahin mit solchem Bewußtsein verblüffen wollen wie diese.

Sehr kräftig ist der einseitige Zug bei dem Stücke auf Tafel 305 a. Es ist eine Weiterentwicklung der eben erwähnten Stoffe von Marot. Wenn man die spätmittelalterlichen, einseitigen Granatapfelstoffe diesem entgegenhält (zum Beispiele auf Tafel 150 oder 149 a), so wird man die Ähnlichkeit, aber auch den Unterschied der Zeiten deutlich erkennen; es ist alles feiner, differenzierter und naturalistischer geworden.

Auffällig ist auch die Verwandtschaft in der Formbehandlung mit dem Stoffe auf Tafel 304, der wohl auch erst der Rokokozeit angehört, dann aber die symmetrischen Formen der früheren Zeit jedenfalls mehr als gewöhnlich bewahrt hat.

Dies gilt auch von dem bereits erwähnten Stoffmuster auf Tafel 300, während die Stücke auf den Tafeln 301 und 312a eine noch weit naturalistischere Fortentwicklung zeigen. Das Schema ist aber immer das alte.

Wir müssen eben immer bedenken, daß sich gewisse Typen noch lange neben den kennzeichnendsten einer Zeit erhalten und daß anderseits die später als kennzeichnend erscheinenden schon eine Zeitlang neben anderen einherlaufen können.

Nirgends sieht man das so sehr wie in der Textilkunst, wo bei der Weberei die Schwierigkeiten der Technik und die Überlieferung den Werkstätten, bei der Stickerei die häuslichen Gewohnheiten vielfach hemmend auf die Entwicklung einwirken.

Man wird auch empfinden, daß die Stoffe der letzten Zeit Ludwigs XIV. sich ganz gut noch lange mit dem heranreifenden Rokoko vertragen konnten. Man vergleiche die schon besprochene Tafel 300.

Allerdings geht ein Teil der Anwendungsarten verloren. Für Möbel zum Beispiel werden häufig gobelinartige Überzüge vorgezogen, da sie in ihrer freieren Ausführung der Vorliebe für naturalistische Formen, Blumen-

sträuße oder ganze Landschaften besser entsprechen. Da auch die großen Behänge zurücktreten, sind es jetzt hauptsächlich die Kleider, in denen die Stoffe zur Entfaltung gelangen. Und das allein bedingt schon ein verhältnismäßiges Lösen der Muster; allerdings nicht sofort und nicht durchaus. (Vgl. Tafel 299b.) Besonders in den Kirchengewändern erhalten sich kräftigere Muster noch lange.

◎ ◎ ◎ ◎

Hand in Hand mit dem Brechen der großen Formen geht auch das Brechen der großen Farbenwirkungen; Oppenort's Räume sind weiß mit Gold, Boffrand's Hôtel de Soubise zeigt die zierlich geschnitzten Wände in Weiß und Gold, die Wölbung zur Decke in zartem Rosa, die Decke selbst mit lichtblauem Grunde. Überall sehen wir feine, gebrochene Töne, viel Weiß und viel Gold.

Dieses Verflüchtigen der Farbe werden wir auch in den Stoffen und Stickereien erkennen; in der ersten Zeit sind sie noch kräftiger gefärbt, wie die späten Louis XIV-Stoffe; später herrschen weißer Grund vor und gebrochene Töne. Der frühen Entwicklung entspricht noch Tafel 302/3. Zum mindesten werden die Farbenwirkungen jetzt sehr zerrissen, wie bei dem Stücke auf Tafel 308, das uns auch in anderer Hinsicht noch beschäftigen wird.

Sehr zart sind die auf weißen Atlas gesetzten Farben des Kleides der Madame de Pompadour auf Tafel 308; nebenbei bemerkt, entsprechen die schilfförmigen Ranken besonders der Richtung Meissonier's. Es ist in diesem Stoffe bereits alles naturalistisch erfaßt, auch die große gliedernde Wellenlinie, die auf Tafel 309 a zum Beispiele noch der völligen Naturalisierung standgehalten hat.

◎ ◎ ◎ ◎

Die kühnsten Formen zeigen das Muschelwerk und die Unsymmetrie des Rokoko bei P. E. Babel, François de Cuvilliés, Charles Eisen und dem Goldschmiede Pierre Germain. Besonders wichtig ist in diesem Kreise auch Jean Pillement; er ist der Hauptvertreter der *„Chinoiserien“*, die mit dem entwickelten Rokoko so große Bedeutung erlangen.

Für die gesteigerte Schätzung des Ostasiatischen waren übrigens nicht nur künstlerische Gründe maßgebend; es kam auch eine gewisse geistige Sympathie dazu, da man in den Chinesen ein Volk zu sehen glaubte, das in jenen einfacheren, natürlichen und glücklicheren Verhältnissen lebte, die man selbst erst zu erreichen suchte.

Nebenher sei bemerkt, daß man unter chinesischer Kunst auch vieles verstand, was man heute als japanisch erkannt hat.

Schöpfungen, wie Pillement's Phantasieblumen sind ohne chinesische Förderung kaum denkbar. Pillement hat sich übrigens auch lange in Lyon aufgehalten; wir dürfen also wohl bei manchen verwandten Motiven der Stoffe seinen direkten oder wenigstens indirekten Einfluß annehmen.

Wir finden aber auch europäische Stoffe ostasiatischen Vorbildern mehr oder weniger direkt nachgeahmt, so die auf Tafel 311 b und c dargestellten; in manchen Fällen ist es sogar kaum möglich, mit Sicherheit zu entscheiden, ob man ein europäisches oder ein ostasiatisches Gewebe vor sich hat. Auch wenn die Seide chinesisch zu sein scheint, spricht dies noch nicht unbedingt für chinesischen Ursprung, da auch in Frankreich chinesisches Seidenmaterial verarbeitet wurde. Und die Unterschiede der Webeart kennen wir noch zu wenig.

Nebenbei bemerkt, scheinen in dem wohl der späten Rokokoentwicklung angehörigen Stoffe auf Tafel 313 in den senkrechten Streifen sich ausnahmsweise auch indische Einflüsse geltend zu machen.

◎ ◎ ◎ ◎

Die früheren Mittelstücke der großen, symmetrischen Ranken, insbesondere die Blumenvasen, Baldachine und Stoffgehänge, werden nach Wegfall der großen Linien, wie wir gesehen haben, als selbständige Motive verwendet, entweder als Streumuster oder, nicht selten, diagonal mit einander verbunden. Vgl. Tafel 307. Auch können sich hiebei Reste der früheren Voluten in ähnlicher Weise wie sonst in der Rokokokunst erhalten; hiefür bietet Tafel 310 a ein lehrreiches Beispiel. Sehr bemerkenswert ist auch die Art, wie man hier die Grundmusterung mit dem Naturalismus zu verbinden verstand, indem man das in (erhabener) Damastweberei ausgeführte Grundmuster, das sonst nur geometrische Formen aufweist, selbst naturalistisch ausgestaltet hat; es erscheint teilweise als Fortsetzung des buntgefärbten Musters, teilweise als selbständiges Muster.

Ähnlich ist auch der Grund des Stückes auf Tafel 310 b behandelt.

In späterer Zeit geht man allerdings noch weiter, indem man das Grundmuster und Hauptmuster, trotzdem beide naturalistisches Blumenwerk darstellen, nicht nur von einander unabhängig macht, sondern in Größe und Linienführung direkt zu einander in Gegensatz bringt. Doch glaube ich, daß diese Sonderbarkeit erst im Neu-Rokoko des 19. Jahrhundertes vorkommt, wo damastartig gemusterte, blumige Stoffe mit farbigen Mustern von ganz anderer Zeichnung und Größe überdruckt werden.

Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß auch bei diesem Ineinanderarbeiten zweier verschiedener Motive ostasiatische (japanische?) Anregungen fördernd einwirkten.

Sowie Vasen oder Blumen kommen bisweilen auch ganze Landschafts- und Figurenbilder, insbesondere chinesischer Art vor. Wir dürfen sie wohl mit der Tätigkeit Pillements in Verbindung bringen und als Erscheinung der späteren Rokokozeit ansehen, da die Chinoiserien, etwa Watteau's, doch ganz anderer Art sind.

In Bezug auf die Ausführung fällt uns auf, daß die Seide bei Rokokostoffen (zum Beispiele auf Tafel 311 b und c) oft sehr flott liegt, wobei man vielleicht wieder an einen fördernden Einfluß der ostasiatischen Stoffe zu denken hat, da diese besonders häufig flottliegende Fäden zeigen.

Auch die Baumstämme und kleinen Zweige auf dem Stücke Tafel 309 b machen einen stark chinesischen Eindruck. Bei diesem Stücke ist übrigens auch wieder die Grundbildung sehr bemerkenswert; infolge eigentümlicher Rippung des Grundes scheinen die Hauptformen auf ihn gewissermaßen Schatten zu werfen. Es ist damit das alte Flächenprinzip der Weberei völlig durchbrochen, was man übrigens schon an der Behandlung des Blumentisches und des Vorhanges deutlich erkennt. Vogelbauer sind in Rokokoornamenten sehr beliebte Motive.

◎ ◎ ◎ ◎

Auf die Grundbehandlung der Rokokostoffe mußte bereits wiederholt hingewiesen werden. Allmählich scheinen besonders fein gestreifte, wie schon auf Tafel 309 a ersichtlich, beliebt zu werden. Tafel 311 b zeigt einen wohl unmittelbar dem Chinesischen entlehnten Gittergrund. Sehr zart ist die Grundmusterung des Stückes auf Tafel 314/5 f. Die Feinheit der Grundmusterung nimmt dann noch in der sich entwickelnden, nach Ludwig XVI. genannten, Kunstrichtung zu; man vergleiche auf Tafel 314/5 die Stücke b, d, e. Allerdings finden sich auch schon auf Bildern Watteau's sehr häufig ausschließlich in Streifen gemusterte Kleiderstoffe vor.

Gestreifte und karrierte Stoffe, „*Cannelé*“ und „*Carrelé*“ werden gegen Mitte des 18. Jahrhundertes als Modestoffe erwähnt (Savary a. a. O., I. Sp. 823). „*Satinade*“ ist ein sehr leichter, meist gestreifter Satin, der für Damen-, Frühlings-, Herbstkleider und „*Peignoirs*“ vielfach in Brauch war. Es ist aber wichtig, sich vor Augen zu halten, daß diese Stoffe, die dann im Louis XVI solche Bedeutung erlangen, schon im Rokoko, ja teilweise im späten Louis XIV üblich waren.[1]

◎ ◎ ◎ ◎

---

[1] Zum Beispiele an einem Damenanzuge auf einem Modekupfer aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, das bei Emile Bourgeois „*Le grand siècle*“ (Paris 1896) Seite 247 abgebildet ist.

Auch *„Chiné“*-Stoffe werden um die Mitte des Jahrhundertes sehr beliebt. Bei Savary finden sie sich erst in den Nachträgen, nicht in der ersten Ausgabe; man darf also wohl annehmen, daß sie erst während der Rokokozeit üblich wurden. Ein Beispiel, allerdings etwas späterer (Louis XVI) Art, zeigt Tafel 334 a.

Das *„Chinieren“* (vgl. Savary *„Chiner“*) besteht darin, daß man die Kettenfäden mit verschiedenen Farben bedruckt. Savary nennt das Verfahren eines der „delikatesten“, die man jemals erdacht hat. Ursprünglich ist dieser Vorgang, dessen chinesischer Ursprung wohl nicht zu bezweifeln ist, möglicherweise zur Vereinfachung oder Verbilligung des Webeverfahrens ausgedacht worden; für die Kunst des Rokoko war aber offenbar das Verfließen der Farben, das sich bei diesem Verfahren von selbst ergibt, von ganz besonderem Reize und ebenso die Möglichkeit, reich gemusterte und doch leichte Stoffe zu schaffen.

Man versuchte auch, Samte auf ähnliche Weise gemustert herzustellen; doch waren um die Mitte des Jahrhundertes die Ergebnisse noch keine besonders erfreulichen. Wir werden aber auf diese Bestrebungen noch zurückkommen müssen.

◎ ◎ ◎ ◎

Trotzdem, wie wir sehen werden, im 18. Jahrhunderte die kunstvolle Weberei und Seidenindustrie auch in den anderen Ländern große Fortschritte macht, ist in der Bestimmung des Geschmackes und damit der Erzeugung der neuesten Stoffe Frankreich unbedingt maßgebend. Gerade in Bezug auf die Seidenindustrie der Glanzzeit des Rokoko kann man sagen, daß Lyon künstlerisch alleinherrschend ist.

Bei der raschen Entwicklung des Geschmackes in dieser schon überaus fein differenzierten Zeit konnte stets nur das weitest Fortgeschrittene befriedigen.

Die Dekorationen der Bauwerke und Möbel wurden wohl meist am Orte der Verwendung hergestellt; aber die Stoffe aus der Ferne zu beziehen, war man gewohnt. Auch drängt ja die Textilindustrie, wie bereits wiederholt betont werden mußte, mehr als jede andere von vorneherein auf den Großbetrieb und die Konzentration des Handels.

Je feiner die Unterschiede der einzelnen Erzeugnisse waren, desto mehr mußte der Kaufmann verhüten, daß von einer Art zu viel in dieselbe Gegend gelange; es mußte eine umsichtige Verteilung der Erzeugnisse stattfinden, wie sie nur ein kunstvoll von einem Hauptpunkte aus geleiteter Handel zu leisten vermag.

Wir müssen bedenken, daß die lange friedliche Entwicklung vom spanischen Erbfolgekriege bis in die Mitte des 18. Jahrhundertes den Reichtum fast aller Länder Europas in breiten Schichten gehoben hatte, und damit auch das Bedürfnis nach allen Erzeugnissen des Luxus. Die beginnende Ausbildung der Wissenschaften griff gleichfalls fördernd in verschiedene Gebiete des Gewerbes, auch der Weberei, ein und verstand so, neue Werte zu schaffen.

So konnte die Erzeugung Lyons einen ganz ungeahnten Aufschwung nehmen.

Wir haben bereits erwähnt, daß nach dem Tode Ludwigs XIV. viel zur Hebung von Handel und Gewerbe unternommen wurde.

In dem Eifer, Lyon zur alleinigen Werkstätte für die kunstvolle Seidenerzeugung zu machen, beging man allerdings auch Fehler, deren schlimmste man aber erst später zu spüren bekam. 1725 wurde in Frankreich die Ausfuhr rohen und insbesondere gefärbten Seidenmateriales verboten.

Da die Lyoner Fabriken bereits alle anderen im Färbeverfahren übertrafen, glaubte man, den ausländischen Werkstätten durch die Entziehung des besten Materiales jede Möglichkeit des Wettbewerbes in feineren Waren zu nehmen.

Bis dahin war jedoch viel italienische, Levantiner und indische Seide in Lyon zugerichtet und von dort weiter verhandelt worden. Dieser Handel war nun vernichtet; aber noch schlimmer war die andere Folge, daß sich die auswärtigen Fabriken jetzt um so mehr bemühten, ihre eigenen Erzeugnisse möglichst zu heben. In der Tat hören wir nach der Mitte des Jahrhundertes (Savary *„Soie“*), daß die Lyoner nur noch in der „Rosenfarbe“ eine Art Privilegium besaßen; aber sogar da stellten andere die Florentiner Farbe gleich, ja sogar höher.

Doch wird, schon nach der langen Geltung des Gesetzes zu schließen, das Verbot zunächst seinen Zweck erfüllt haben, und jedenfalls zeigt das Selbstbewußtsein, das aus einer solchen Anordnung spricht, wie mächtig die Lyoner Industrie gewesen sein muß. Große Krisen traten erst 1749, 1754 und später 1778 und 1779 ein; die Ursachen lagen teils in politisch-wirtschaftlichen Verhältnissen, teils in der Änderung des Geschmackes.

In der besten Zeit waren in Lyon für einfache und gemusterte Stoffe 18.000 Stühle in Betrieb;[1] manche Werkstätten hatten nur 2 bis 3 Arbeiter, betrieben aber ganz bestimmte Spezialitäten. Der Diebstahl oder die Nachahmung von Zeichnungen wurde auf das strengste bestraft; die Zeichner, die keineswegs sehr zahlreich waren, da man nur solche von äußerster

[1] Paul Lacroix, *„XVIIIme Siècle“*, Paris 1878, Seite 530 ff.

Geschicklichkeit verwenden konnte, wurden fast wie Gefangene gehalten. Es sind uns wohl gerade deshalb fast gar keine Namen von Zeichnern erhalten — nur einen werden wir aus etwas späterer Zeit (siehe Seite 312) kennen lernen. Für den Markt galt eben nur die Marke des Fabrikanten.

Neben Lyon scheinen nur Paris und Tours noch eine gewisse Bedeutung in der Seidenindustrie bewahrt zu haben. [1]

◎ ◎ ◎ ◎

Wie bereits betont, hatte die Stofferzeugung außerhalb Frankreichs für die Rokokokunst wenig Bedeutung, sogar die Italiens, obgleich noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Damaste von Florenz, Bologna, Neapel, Genua, Lucca, Mailand und Venedig neben denen von Lyon als die bedeutendsten galten.

Außerordentliche Mengen von Gold- und Seidenstoffen werden noch in Venedig erzeugt und zum großen Teile in die Levante, aber auch in die europäischen Länder verhandelt. Savary's Dictionnaire hebt noch nach der Mitte des 18. Jahrhunderts hervor, daß die venezianischen Samte mit Satin-, Gold- oder Silbergrund sehr gesucht waren, und daß die aus Venedig stammenden Brokatelle für Einrichtungszwecke anderswo nur schwer nachgeahmt werden konnten. [2]

Genua versendet nach derselben Quelle noch ganze Schiffsladungen von Stoffen. Auch Mailand, Florenz, Bologna, Lucca (selbst Pisa) werden verschiedener Stoffe, nicht nur der Damaste wegen, noch vielfach erwähnt.

Trotzdem kann sich Italien, wenigstens im Handel mit den Hauptkulturländern Europas, auch nicht im entferntesten mehr mit Frankreich messen.

Für die Stellung der italienischen Seidenindustrie dieser Zeit ist eine Bemerkung, die sich in den Nachträgen zu Savary findet (a. a. O., V., Sp. 962), von großer Bedeutung:

„Es ist bemerkenswert, daß die Italiener, obwohl Frankreich einen großen Teil seiner Seide aus Italien bezieht, und obwohl in allen Städten Italiens ebenso schöne Gold-, Silber- und Seidenstoffe, wie in Frankreich selbst erzeugt werden, die Erzeugnisse der französischen Manufakturen denen ihrer eigenen vorziehen; und die Prinzen und Vornehmen Italiens

---

[1] 1717 hatte Jarine, ein Posamentiermeister in Lyon, einen verbesserten Webstuhl gebaut, 1728 Falcon das schwierige und ermüdende Ziehen der Karden durch die Tätigkeit eines Mechanismus ersetzt. 1743 stellte der berühmte Vaucanson eine neue Seidenhaspel her, mit der man nun wirklich der piemontesischen gleichwertige Seide herstellen konnte.

[2] Noch 1767 werden in einer osmanischen Quelle (vgl. Karabacek, *„Über einige Benennungen . . .“* Seite 23 und 24) neben Konstantinopeler, griechischen und Wiener Stoffen auch venezianische genannt.

glauben nicht gut gekleidet zu sein, wenn sie ihre Stoffe nicht aus Paris, Lyon oder Tours bezogen haben.“

Es scheinen die italienischen Stoffe eben doch nicht jene Weiterentwicklung zum Feineren und Gewählteren in gleichem Maße, wie die französischen, durchgemacht zu haben; man vergleiche Tafel 299 a. Auch darf man annehmen, daß sie im allgemeinen mehr auf dem Standpunkte der Barocke verharrten und daher eher noch für große Bespannungen und kirchliche Zwecke, als für Bekleidungen, die der französischen Mode folgten, geeignet waren.

Die Barockkunst scheint eben für die südeuropäischen Völker auf lange hinaus die letzte Errungenschaft gewesen zu sein. Italien zeigt nur in dem Grenzlande Piemont einige Einflüsse des Rokoko und hat sich erst bedeutend später, in der klaren Monumentalität des Empire, einigermaßen wiedergefunden.

◎ ◎ ◎ ◎

Insbesondere gilt dieses Abschließen mit der Barockkunst für Spanien. Dieses Land ist über sie eigentlich niemals hinausgekommen; was sich an Rokoko und Klassizismus in Spanien findet, scheint dem Volke selbst fremd geblieben zu sein. [1]

In der Textilgeschichte spielt Spanien überhaupt keine Rolle mehr; wir haben oben (siehe Seite 226) schon auf den erschreckenden Rückgang des spanischen Gewerbes seit Philipp III. hingewiesen. Im 18. Jahrhunderte wurden wohl verschiedene Versuche gemacht, die Gewerbe und darunter auch Seidenbau und Weberei wieder zu heben; aber in besseren Stoffen war Spanien doch fast ausschließlich auf die Einfuhr angewiesen, in Bezug auf Seide hauptsächlich auf Frankreich und Italien, in Bezug auf Leinen auf Holland und Schlesien. Ein großer Teil der eingeführten Waren ging übrigens über Spanien weiter in das vielfach zahlungsfähigere spanische Amerika. [2]

Spanien bot dem Auslande auf dem Textilgebiete nur Rohmaterial, besonders Wolle und Seidenfaden, der zum Sticken verwendet wurde (*„soie de Grenade“*).

---

[1] Eine außerordentlich große Menge kirchlicher, spanischer Barockgewebe und Stickereien, wie sie sich sonst wohl kaum außerhalb Spaniens vorfindet, besitzt das Franziskanerkloster zu Klausen in Südtirol; sie sind durch die Gemahlin Karls II. von Spanien, Maria Anna von Pfalz-Neuburg, die durch ihren Beichtvater zu dem Kloster Beziehungen hatte, dorthin gelangt. Die Wirkung der Stücke ist blendend, aber großenteils nicht gerade erfreulich.

[2] Vgl. Savary a. a. O., V., Sp. 855 ff.

Für den Inlandverbrauch arbeiteten allerdings noch zahlreiche Fabriken besonders in Sevilla und Granada; aber sie waren gegen früher sehr zurückgegangen. [1]

In der Mitte des 18. Jahrhundertes bestand in Madrid eine königliche Seidenmanufaktur, deren Erzeugnisse in der Art der Lyoner Stoffe gearbeitet waren; doch scheint auch sie keine wirkliche Bedeutung erlangt zu haben.

Portugal spielt in der Weberei überhaupt keine Rolle. [2]

Im Norden verschoben sich im Laufe des 18. Jahrhundertes die Verhältnisse der Textilindustrie allmählich zu Ungunsten der Franzosen. Den Grund dazu hatte, wie gesagt, schon im Jahre 1689 die Aufhebung des Ediktes von Nantes durch Ludwig XIV. gelegt.

Es waren hauptsächlich Hugenotten, die die Seidenweberei in Deutschland, so in Berlin, Crefeld, Elberfeld und München einführten. Auch in Hamburg, wo bereits niederländische Flüchtlinge viel zur Hebung der Textilgewerbe getan hatten, nahm die Weberei durch eingewanderte Franzosen neuen Aufschwung.

Ebenso machte sich in Stuttgart, Hanau, Schwabach, Hannover, Braunschweig, Cleve, Magdeburg und Halle der französische Einfluß in der Textilindustrie vorteilhaft geltend.

Ein bemerkenswertes Beispiel deutscher, vielleicht auch niederländischer Erzeugung bietet Tafel 316. In Frankreich oder Italien wäre das Stück unerklärlich, auch in den katholischen Teilen Deutschlands, die der echten Barockrichtung folgten.

Die architektonischen Formen erinnern sehr stark an Vredeman de Vries; doch ist das ganze Schema, die reiche Webeart und Farbengebung im 16. und selbst im 17. Jahrhunderte wohl ganz unmöglich. Das Schema kann am ehesten mit dem der Stücke auf den Tafeln 309 b und 310 b verglichen werden und gehört der späten Barocke oder schon der Rokokokunst an. Die Nachwirkung der klassizistischen niederländischen Formen kann in den protestantischen Ländern nicht auffallen; man braucht nur die verschiedenen Veröffentlichungen des Weigel'schen Verlages anzusehen, deren Kupfer ja vielfach wie eine Erneuerung der Spätrenaissance wirken.

Die Goldornamente über der unteren Bogenhalle gehen sicher auf chinesischen Einfluß zurück; auch der Korb mit dem Granatapfel und den

---

[1] Vgl. Savary a. a. O., V., Sp. 862.
[2] Vgl. Savary a. a. O., V., Seite 890.

abschattierten Blättern zeigt eine durch ostasiatische Vorbilder mindestens geförderte Auffassung der Formen.

Außerordentlich reich ist die Behandlung des Goldes und Silbers. Die Farben zeigen sonst eine merkwürdig ernste, hauptsächlich durch Blau und Lila beherrschte Stimmung, die durch den Gegensatz einiger roter und grüner Stellen mehr gehoben, als aufgehoben wird.

Nicht unwahrscheinlich erscheint es übrigens, daß auch das Stück auf Tafel 309 b in dieselbe Richtung gehört. Der schwere Fall des Stoffes, die eigentümliche Form des Tisches und der Vase sowie die Farbengebung lassen sich mit französischer Entstehung kaum vereinbaren.

Die feineren Stoffe wurden in Deutschland aber wohl größtenteils noch eingeführt, wie man das schon aus verschiedenen Einfuhrverboten erkennen kann; so wurde auch in den habsburgischen Erbländern im Jahre 1749 die Einfuhr fremder Seidenstoffe untersagt.[1]

Maria Theresia bemühte sich aber, die Seidenindustrie, besonders Wiens, in jeder Weise zu heben; die Kaiserin selbst trug fast nur heimische Stoffe. Jedenfalls hat die Wiener Textilindustrie schon um 1760 eine achtunggebietende Stellung erlangt; Savary[2] hebt hervor, daß es in Wien zwei Seidenfabriken gab, die alle, auch die reichsten, Gold- und Silberstoffe herzustellen vermochten.

Immer schon selbständiger waren die deutschen Gebiete in der Leinenindustrie, in der besonders Schlesien und die Lausitz, auch in Bezug auf gemusterte Ware, eine hervorragende Stellung im Welthandel einnahmen.[3]

Es finden sich noch heute zahlreiche Leinendamaste, die nach Inschrift oder Stil in die Zeit Karls VI. und Maria Theresias versetzt werden müssen und nicht selten auch Ansichten von Wien zeigen. Der Entwicklung der Kunst in Deutschland, insbesondere in Süddeutschland entsprechend, zeigen diese Arbeiten noch stark barocken Schwung, wie wir ihn auch bei den Stickereien bemerken werden. Eine den Leinengeweben verwandte Arbeit aus Seide zeigt Tafel 317. —

In Zürich scheint noch, wenigstens für den Welthandel, die Erzeugung feinen Seidenfadens (aus italienischem und Südtiroler Rohmateriale) gegen-

---

[1] Über die Bemühungen zur Hebung der Maulbeer- und Seidenwurmzucht in den österreichischen Erbländern und in Süddeutschland, in dem der Erfolg allerdings kein dauernder war, berichtet das bei Christoph Weigel in Regensburg 1698 erschienene Werk „*Abbildung der gemeinnützlichen Hauptstände*“ S. 564.

[2] A. a. O., V., Commerce d'Autriche.

[3] Vgl. E. Kumsch: „*Leinen-Damastmuster des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem königlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden*“ (Dresden 1891).

über der Seidenweberei selbst zu überwiegen; doch werden auch Taschentücher, Kleider- und bedruckte Stoffe, sowie Crepe angeführt. Basel erzeugt besonders geblümte Seidenbänder, St. Gallen Leinen- und leichtere Wollstoffe. Genf ist vor allem durch Gold- und Silberposamenterien, aber auch durch gute Druckstoffe bekannt.

◎ ◎ ◎ ◎

Auch für die englische Industrie hat, wie gesagt, die Aufhebung des Edikts von Nantes große Bedeutung erlangt. Die Wollweberei, die mit eigenem oder spanischem Rohstoffe arbeitete, blühte zwar schon lange, die Seidenindustrie in London und Canterbury ist aber erst weit jüngeren Ursprungs und geht hauptsächlich auf französischen Einfluß zurück.

In den Nachträgen zu Savary, [1] also nach der Mitte des Jahrhunderts, findet sich eine sehr bemerkenswerte Stelle über die englische Weberei:

„In London legen die Frauen mehr Wert auf Reichtum als auf Geschmack, mehr auf Kraft als auf Anmut. Man bewahrt in den Stoffen das Flache, Massive und Bizarre des Chinesischen. Bisweilen wollen die Fabrikanten auch Lyoner Stoffe nachbilden, aber man entstellt sie, indem man sie wiederzugeben sucht. So macht man auf diesem Gebiete in England ununterbrochen Anstrengungen, sich von den fremden Stoffen unabhängig zu machen, es gelingt aber kaum; auf den ausländischen Märkten ist England jedenfalls kein gefährlicher Nebenbuhler für Frankreich.“

Zur Beurteilung der englischen Textilindustrie ist es wichtig, sich zu erinnern, daß England durch seinen, bereits sehr ausgebreiteten Handel indische und ostasiatische Stoffe leichter erlangen konnte, als die anderen Länder, etwa mit Ausnahme Hollands, so daß es zu ihrer Nachahmung, besonders in Druckstoffen, frühe geführt wurde. [2]

◎ ◎ ◎ ◎

Die habsburgischen Niederlande spielten eine Hauptrolle in der Erzeugung von Wollstoffen, Leinen, Gobelins, Spitzen und allerlei Modeartikeln, die vor allem in Brüssel von den *„faiseuses de Modes“* hergestellt wurden; in Seide wurden aber fast nur ungemusterte Stoffe erzeugt. [3]

Auch Holland hatte, trotzdem auch hier französische Flüchtlinge die Seidenweberei einführten, nur in Tuch und Leinen größere Bedeutung. [4]

[1] A. a. O., V., Sp. 767.

[2] Auch auf die Stickerei Englands gewann Ostasien und Indien ziemlich früh Einfluß; auch hier war Holland voraufgegangen und auch Portugal. Vgl. Allan-Cole, *„Ornament in European Silks“*, Fig. 150 ff.

[3] Savary a. a. O., V., Seite 291.

[4] Geblümte Samte werden allerdings in Holland hergestellt, nach Mailand gesendet und gehen von dort wieder als Mailänder Samte nach Holland zurück.

Aber selbst die Tuch- und Leinenweberei war um die Mitte des 18. Jahrhundertes mit dem Wandel der gesamten wirtschaftlichen Verhältnisse Hollands außerordentlich zurückgegangen.

◎ ◎ ◎ ◎

Die übrigen europäischen Staaten kann man hier wohl außeracht lassen, obwohl es in Petersburg und Moskau Samt- und Seidenfabriken gab und Peter der Große dahin zu wirken suchte, daß die über Russland gehende persische Seide möglichst in seinem eigenen Lande verarbeitet würde. In Schweden wurden um die Mitte des Jahrhundertes geblümte Stoffe erzeugt und in Stockholm der Stoffdruck in ziemlich umfangreichem Maße geübt. In Polen gab es nur etwas Wollindustrie, die durch Schotten, und Leinenindustrie, die durch Deutsche eingeführt worden war, sowie Gürtelerzeugung in orientalischer Weise.

Die Levante spielt im Textilgewerbe nur mehr eine Nebenrolle und liefert außer Teppichen fast nur Rohmaterial, während sie fertige Stoffe (meist einfacher Art) zum großen Teile aus Europa empfängt.

Wirklich auf der alten Höhe scheinen nur noch die Seidenstoffe aus Brussa zu stehen; aber eine größere Ausfuhr nach Europa läßt sich kaum mehr nachweisen.

Für die ganze Umkehrung des Verhältnisses zwischen Abend- und Morgenland erscheint es überaus bezeichnend, wenn wir bei Savary (a. a. O. V., Sp. 1015 erfahren), daß von den kleinasiatischen, über Brussa kommenden Teppichen jene am geschätztesten waren, die nach italienischen und französischen Zeichnungen ausgeführt waren.[1]

Persien erzeugt noch vorzügliche Gold- und Seidenstoffe. Unter ihnen wird ein doppelseitiger und ein bei Savary (a. a. O., V., 1169) „*Machruely*" genannter Brokat hervorgehoben, der überhaupt der teuerste von allen Stoffen, noch teuerer als der kostbarste Brokat von Charlier in Paris (siehe Seite 256), gewesen sein soll. Von den persischen Stoffen kam aber verhältnismäßig nur wenig mehr nach Europa. Die lange andauernden inneren Unruhen, die seit 1721 Persien durch mehrere Jahrzehnte erschütterten, scheinen auch die Blüte der dortigen Industrie dauernd vernichtet zu haben.

---

[1] Ein Beispiel für solche Teppiche, die übrigens auch in der Rokokozeit zum Teile noch den großen Schwung der Barockzeit beibehalten haben, zeigt uns der Stich von Cl. Duflos nach L. Aubert's „Le billet doux"; vgl. die Abbildung bei Goncourt „La femme au XVIIIme siècle", (Paris 1887). Solche Teppiche europäischer Erzeugung waren übrigens, mit Ausnahme etwa der *Savonnerie-Teppiche*, gobelinartig ausgeführt, also ohne Flor.

Bezüglich Indiens und Ostasiens ist dem im Verlaufe dieses und des vorhergehenden Abschnittes Gesagten nichts Wesentliches hinzuzufügen.[1]

Daß der Einfluß der chinesischen Stoffe in dieser Zeit aber ein ganz anderer war als früher, wurde schon mehrfach hervorgehoben.

Wir können vielleicht gerade in der Abwendung von den Erzeugnissen des näheren Orientes und der Zuwendung zu denen Ostasiens eines der deutlichsten Kennzeichen für den Wandel des Geschmackes erkennen.

Zu den wichtigsten Quellen, aus denen wir die Stickerei der Rokokozeit kennen zu lernen vermögen, gehört unstreitig Charles Germain de Saint-Aubin's *„L'Art du Brodeur"*. Wenn dieses Werk auch erst 1770 erschienen ist, so enthält es doch Arbeiten, die ganz sicher einer weit älteren Periode entstammen, nach den Beischriften zum Teile sogar genau in bestimmte frühere Jahre zu versetzen sind.

Da finden wir außer der schon früher erwähnten Stickerei aus der Zeit Ludwigs XIV. (siehe Seite 270) die auf Tafel 319a unten wiedergegebene Stickerei von einem Gewandstücke, das der Marschall de Villeroy im Jahre 1717 bei festlicher Gelegenheit trug; es ist eine noch etwas schwere, vielfach an das Barocke anklingende Goldstickerei, teilweise in Goldnoppen und Bouillon ausgeführt. Saint-Aubin hebt besonders hervor, daß diese reichste Stickerei der Zeit noch keine *„Pailletten"* zeigte, weil sie noch nicht erfunden waren. Doch kann mit dem Ausdrucke dann nur eine bestimmte Art von Goldblechen gemeint sein, da, wie wir sahen, Pailletten (Flittern) in unserem Sinne schon lange üblich waren.[2]

---

[1] Es wäre allenfalls auf eine Stelle bei Savary (*„Attlas"*) hinzuweisen, in der über den Farbenreichtum der indischen Stoffe gesprochen, jedoch auch hervorgehoben wird, daß die Farben, besonders die roten, meist „unecht" sind. Es heißt dann weiter: *„Il faut avouer que la fabrique* (in Indien) *en est admirable et singulière et que surtout dans les attlas à fleurs l'or et la soye y sont employés d'une manière inimitable aux ouvriers d'Europe; mais aussi il s'en faut bien qu'ils ayent cet oeil et cet éclat que le François savent donner á leurs étoffes de soye."*

[2] Nach Savary (a. a. O. *Paillette*) sind Pailletten eigentlich die Goldkörner, die man in den Flüssen und sonst in der Natur findet. „Man nennt so aber auch die kleinen runden, flachgepreßten und in der Mitte durchbohrten Gold- und Silberkörner, die man stellenweise

Auf Tafel 319 b oben finden wir eine Stickerei, die laut Beischrift 1730 für den König angefertigt und von diesem sehr schön gefunden wurde; nach dem Text des Werkes (Seite 49) wäre diese Arbeit aber 1744 für die erste Vermählung des Dauphins als Kleiderbesatz ausgeführt worden; übrigens schließt die zweite Angabe die erste nicht aus. Jedenfalls haben wir hier schon ein entwickeltes Rokokoornament vor uns; die Ausführung ist in *„Broderie en passé“ (durchgestochen)* mit Anwendung von *„Pailletten“* und knötchenartigen *Bouillon*-Stückchen erfolgt. Bezeichnend für den Linienzug des Rokoko ist die wirbelartige Durchbrechung der Voluten; im ganzen ist die Linie aber einheitlicher als früher; man vergleiche die Stücke nebenan auf der Tafel.

Die nächste Stickerei (Tafel 319 b, Mitte), die für die zweite Vermählung des Dauphins im Jahre 1747 hergestellt wurde, zeigt schon eine sehr weitgehende Auflösung der Formen und das, dem Rokoko eigene, Durcheinanderarbeiten verschiedener Motive.

Der Naturalismus in den Einzelformen kommt hier deshalb nicht so zum Ausdrucke, weil es sich um eine aus *„Pailletten“* und *„graines de lin“* hergestellte Metallstickerei handelt. Wenn wir die vier bisher besprochenen Stickereien auf Tafel 319 zusammenhalten, können wir recht gut die allmähliche Entwicklung zu immer größerer Freiheit erkennen; Arbeiten in der Art, wie auf Tafel 319 b unten, können dann als naturgemäße Fortsetzung dieser Entwicklungsreihe gelten.

Bezeichnend für die Weiterbildung des Geschmackes zum Naturalistischen und zugleich zum Zarten hin ist es auch, wenn Saint-Aubin bei Besprechung der Lasurstiche (Seite 13) es heftig tadelt, daß Umrisse von Architekturen, Gewändern und ähnlichem, auf Stickereien mit starken Goldschnüren eingefaßt werden; es ist das so, *„wie wenn deutsche Maler, um die Lichter einer Lampe auf dem Bilde besser zu zeigen, sie in Relief auf das Bild setzen“.*

Ein Stück, in dem sich das französische Rokoko in den üppigsten Formen auslebt, bringen wir auf Tafel 320 b; es ist eine mit dem Wappen des Königs von Portugal geschmückte Schabracke in goldener und bunter Reliefstickerei. Echtes *„rocaille“*, eigentümlich langgezogenes, schilfartiges Blatt-

---

auf die Stickereien verteilt, um ihnen mehr Glanz zu geben. Man bedient sich ihrer (um 1750—1760) nur mehr für Kirchenornamente, Theaterkleider, Masken . . .“ — Daß früher *„or de paille“* anderes bedeutet haben muß, wurde schon (Seite 263) hervorgehoben. Außer an der dort angeführten Stelle des französischen Kroninventares aus der Zeit Ludwigs XIV. ist noch daselbst (a. a. O. Seite 124 Nr. 299) von einer chinesischen Stickerei die Rede, wo *or de paille* anscheinend Papier- (Stroh-) Gold bedeutet (ebenso wohl auch a. a. O., Seite 126, Nr. 327).

werk, ganz naturalistische Gehänge, Gitterwerk, und, in den unteren Ecken, noch Ornament, das sofort an Berain erinnert.

In Bezug auf das *„rocaille“* und das Blumenwerk ist die Stickerei der Weste auf Tafel 323 c etwa dem Stoffe auf Tafel 310 a zu vergleichen; wir sehen sonst auf ihr Jagdszene und Figurendarstellungen, die anscheinend chinesisch sein sollen.

Eine reichere Weiterbildung bietet Tafel 318.

Die prächtig wirkende Stickerei auf Tafel 321 erinnert in manchem wohl noch an die Barocke, scheint aber, nach der gestreckten Linienführung zu schließen, erst dem späteren Rokoko anzugehören; es handelt sich wohl um das Stück einer größeren, kirchlichen Stickerei, etwa eines Antependiums. Außerordentlich abwechslungsreich sind die Grundmuster der Hauptgliederungen. Bemerkenswert ist das Vorkommen losgerissener, naturalistischer Blumen, das man in ähnlicher Weise zum Beispiele auf Tafel 308 findet und das in solcher Feinheit und Zartheit im frühen Rokoko kaum vorkommt; man vergleiche dagegen Tafel 299 b. Die spätere Entwicklung vollzieht sich, wie wir sehen werden, jedoch gerade in diesem Sinne der Verfeinerung.

© © © ©

Aus Saint-Aubin's *„L'Art du Brodeur“* können wir aber auch die wichtigsten Techniken der Zeit näher kennen lernen; es ist selbstverständlich, daß sie sich im Wesen nicht von denen der vorhergehenden und unmittelbar nachfolgenden Zeit unterscheiden. Das Wichtigste ist wieder ihre Anwendung.[1]

Man stickt in starkem Relief, *„Broderie en ronde bosse“*, Figuren und Tiere bis zur Lebensgröße. Der Bildhauer fertigt ein Modell, und eine aus Stoff und Spielkartenpapier hergestellte Unterlage wird dann mit Gold oder Seide übersponnen; erfolgt dieses Überspinnen in dem früher (Seite 272) besprochenen Satinstich, so spricht man von einem *„Relief satiné“*. Die einzelnen Teile konnten auch auf verschiedener Unterlage gestickt und dann zusammengetragen werden; so war es übrigens auch bei den, 15 Fuß hohen Karyatiden im Appartement des Königs (Ludwigs XIV.) zu Versailles der Fall gewesen.[2]

Häufiger war das flache Relief, bei dem die Unterlegung meist nur mit starken Fäden erfolgte.

[1] Saint-Aubin bietet (a. a. O. Seite 32ff.) auch ein alphabetisches Verzeichnis der zu seiner Zeit in der Stickerei üblichen technischen Ausdrucke.

[2] Saint-Aubin a. a. O. Seite 11.

Die echte *„Broderie en or nué“*, der Lasurstich, ist, wie Saint-Aubin hervorhebt, zu seiner Zeit, und anscheinend schon seit langem, außer Übung; man sieht diese Technik nur noch an alten Kirchenstickereien. Dagegen scheint der *„unechte Lasurstich“*, das *„or nué bâtard“*, bei dem nur jeder zweite Grundfaden aus Gold, der andere aus Seide war, noch angewendet worden zu sein. Der Sinn für die eigentlichen Reize der alten Technik war eben verloren gegangen, und so erschien sie zu mühsam; man wandte sie deshalb nur hie und da — und dann mit möglichst wenig Aufwand an Arbeit — der Abwechslung halber an.

Die Goldlegetechnik war noch immer üblich, galt aber als wenig solid und wurde mehr für geringere Marktware verwendet; je nach der Anordnung der seidenen Überfangstiche, mit denen das Gold auf der Unterlage festgehalten wurde, sprach man von *„couchure de deux points“* (etwa *„mit versetzten Stichen“*), *„en chevron“* *(sparrenartig)*, *„én ecailles“* *(schuppenförmig)*, *„en lonsange“* *(rautenförmig)*, *„en serpenteau“* *(schlangenförmig)* u. s. w. Die Umrisse der Blätter und anderen Formen wurden auch von 2—3 Linien starkem Seidenflachstich in der Farbe des Grundes begleitet, wodurch man dem Ganzen mehr Klarheit erteilen konnte; es ist dies offenbar eine neue Erfindung und im Grunde doch dasselbe wie die altbyzantinische Art.

Von der *„Broderie en Gaufrure“* und der *„Broderie en Satiné“* war schon (Seite 272) die Rede.

Das Kennzeichnende der *„Broderie en Guipure“* genannten Stichart ist das Überspannen einer Pergamentschichte mit einem Faden und zwar in der Art, daß der Faden am Rande des Pergamentes durch einen anderen, dünneren Faden festgehalten wird und umbiegt, aber nie unter das Pergament gelangt. Dieser Stich kann in Seide oder Gold ausgeführt sein. [1]

Bei Besprechung des Flachstiches *„Broderie en passé“* wird auch der doppelseitige Flachstich hervorgehoben, der besonders für Gewänder üblich war; eine Fahne in dieser Art gestickt zeigt Tafel 297b. Man verstand übrigens auch die Kunst, *„Pailletten“* auf einer Seite so zu befestigen, daß man die Stiche auf der anderen nicht bemerkte. [2]

---

[1] Die Pergamentunterlagen für Gold wurden mit Safran gelb gefärbt. Bei guter Ausführung wurden die Pergamentblätter nur aufgeheftet, nicht aufgeklebt, damit sie sich durch Feuchtigkeit nicht verzögen. Die Faden gehen immer quer oder schräg über die Hauptrichtung. Bei groben Arbeiten dieser Art, wie sie für Kirchenschmuck, Wagen u. a. üblich waren, wurden die einzelnen Teile mit Goldschnur oder *„Milanaise“* eingesäumt.

[2] Für Strumpfbänder und Arbeitstaschen war in Gold auch der „Spar-Stich“, „passé épargné“ üblich, bei dem sehr wenig Material auf die Rückseite kam; doch war diese Stickart nicht haltbar.

Saint-Aubin hebt besonders hervor, daß in doppelseitiger Stickerei auch die aus England kommenden, auf einer Seite roten, auf der anderen blauen Tuchkleider geschmückt wurden. Nach den Worten Saint-Aubins muß man annehmen, daß nur der Stoff in England, die Stickerei aber in Frankreich angefertigt wurde. Eine Eigentümlichkeit, die man früher kaum nachweisen kann, sind die *doppelseitigen kirchlichen Gewänder* (*„ornement d'église à deux endroits“*); man legte nämlich einen roten und einen weißen oder grünen Stoff aufeinander, bestickte ihn doppelseitig und hatte dann mit einmaliger Arbeit sozusagen zwei Gewänder erreicht, da man das Stück, je nach der vorgeschriebenen liturgischen Farbe, bald auf der einen, bald auf der anderen Seite tragen konnte.

Man darf gewiß annehmen, daß dies erst eine Erfindung des rationalistischen 18. Jahrhunderte ist. Diese Gewänder, die sozusagen zwei Stücke spielen, haben wohl in den besprochenen englischen Tuchen ihre Vorläufer.

Jedenfalls besteht zwischen diesen an die Künste eines Taschenspielers erinnernden Kirchengewändern und den alten mit Liebe und Hingebung ausgeführten Arbeiten des Mittelalters eine ungeheuere Kluft; es ist die Kluft, welche die Lebensauffassung beider Zeitalter scheidet.

© © © ©

Besondere Wichtigkeit hat auch in dieser Zeit die Aufnäharbeit (*„Broderie en Taillure“*), die fast immer mit Abschattierung durch Flachstich verbunden wird; oft werden auch die aufgenähten Flächen wie bei den Barockstickereien durch Unterlegen gewölbt. Für gröbere Zwecke, etwa Pferde- und Wagendecken, werden solche Arbeiten gewöhnlich in Wollstoffen ausgeführt.

Eine eigentümliche Technik, die, wenigstens in diesem Maße, früher wohl nicht vorkam, ist das Besetzen von Möbelbezügen und Ähnlichem mit Blumen- und Blattwerk, das man aus Geweben herausgeschnitten und umsäumt hatte.[1] Die Hauptabsicht hiebei war, ein bestimmtes Muster den verschiedensten Formen anpassen zu können; man sieht also, wie weit bereits das Gefühl für das abgepaßte Muster sich durchgesetzt hat.

Bei aller Leichtigkeit und aller Launenhaftigkeit des Rokoko muß sich das Spiel der Formen doch innerhalb eines gegebenen Rahmens durchführen lassen; es darf nichts darüber hinausweisen. Wir erkennen auch hieraus, daß das Rokoko, auf dem Wege von der Renaissance her, die naturgemäße Vorstufe zum Empirestile bildet, in dem dieses räumliche Abpassen dann wohl am weitesten ausgebildet ist.

---

[1] Vgl. *„L'Art de brodeur“*, Seite 22.

Unter *„Broderie en rapport“* verstand man alle Stickereien, die in getrennten Teilen auf dem Rahmen ausgeführt und dann zusammengesetzt wurden, insbesondere aber die gestickten Besätze der Herrenkleider, die von den Kaufleuten in Vorrat gehalten wurden. Man sah es auch als besonderen Vorteil an, daß solche fertige Stickereien von einem Stoff auf den anderen übertragen und daher wiederholt benützt werden konnten. Nicht mit diesen Arbeiten zu verwechseln sind jene zahlreich erhaltenen Musterstücke, die man in etwas späterer Ausführung zum Beispiel auf Tafel 324 sieht; bei ihnen findet sich die Stickerei nur in einem oder zwei Rapporten, aber direkt auf dem beabsichtigten Kleiderstoff ausgeführt; es sind dies tatsächlich Muster, die wohl vor allem aus Paris weithin versendet wurden. Bei der *„Broderie en rapport“* handelt es sich aber um einzelne Stickereistücke, die ähnlich wie die getrennt gearbeiteten Aufnäh- oder *„Guipure“*-Teile nach Bedarf erst zusammengesetzt wurden. Die einzelnen Stücke mußten daher auch umsäumt sein; es geschah dies gewöhnlich mit einem, *„pratique“* genannten, Goldschnürchen.

Daß die Verwendung von *„Pailletten“* eine sehr bedeutende war, konnten wir schon aus dem oben angeführten Beispiele (Tafel 319 b) erkennen; man hatte *„Pailletten“* mit einem oder mit mehreren Löchern. Auch gab es farbige und lackierte Pailletten zur Nachahmung von Edelsteinen, dann Pailletten in Ähren- und verschiedenen absonderlichen Formen; auch verband man sie zur Erhöhung des Glanzes mit stäbchenartigen Goldstücken. Um verschiedene Farbenwirkungen zu erreichen, wurden sie auch mit farbiger Seide überstickt, und neben dem Metalle verwandte man nicht selten kleine Glasröhrchen, *„Jais“*.[1] 1756 werden dann Pailletten aus blauschwarzem Stahle und schwarzem Glase für Trauerstickereien in Anwendung gebracht. Alle diese Sonderbarkeiten, zu denen später noch kleine gemalte Bildchen treten, können wir an den erwähnten Musterstickereien (vgl. Tafel 324) gewahren; doch stammen diese zumeist erst aus der sogenannten Louis XVI-Zeit. Überhaupt scheinen die größten Feinheiten und Pikanterien erst mit dem späten Rokoko zu beginnen und sich noch durch die folgende Zeit weiter zu entwickeln.

◎ ◎ ◎ ◎

Bei der Nadelmalerei *„Broderie en nuance“* wurde das Hauptgewicht auf die naturalistische Darstellung gelegt. Saint-Aubin verlangt sogar, der Sticker müsse beachten, daß in der Natur die verschiedenen Blüten, auch

---

[1] *„Frisure“* bedeutet in dieser Zeit in der Stickerei eine matte, röhrenförmige Goldspirale. Vgl. Saint-Aubin a. a. O., Seite 36.

einer und derselben Art, verschiedene Färbung zeigten, und sich beim Sticken darnach richten. Wo es die Form gestatte, habe man die Stiche möglichst lang zu machen, da der Glanz der Seide sonst nicht zur Geltung gelange; auch werde eine geschickte Hand das bunte Vielerlei der Farben vermeiden. Verbindungen von Relief mit Nadelmalerei sind gleichfalls verpönt.

So große, direkte Bilder, wie sie in der Rokokozeit in Nadelmalerei ausgeführt wurden, findet man selbst kaum in der Barockzeit, obgleich wir auf Tafel 279 b schon ein bedeutendes Stück aus der Zeit Ludwigs XIV. gesehen haben; man hatte die Bildwirkungen auf dem Gebiete der Textilkunst früher aber doch meist der Gobelinweberei überlassen. Das Streben nach feinerer Abtönung und größerem Glanze läßt nun aber die Nadelmalerei mehr hervortreten und sich wesentlich verfeinern.

Von François Boucher, dem Hauptmaler des späteren Rokoko, rühren sogar direkte Entwürfe für Stickereien her, die sich aber von anderen Bildern in keiner Weise unterscheiden, zum Beispiele „Le jeu des Amours“.

◎ ◎ ◎ ◎

Besonders geschätzt wegen ihrer Nadelmalerei waren die Chinesen; ihre Arbeiten waren auch Ursache, daß man von der bis dahin beliebten, glatteren Stickseide aus Granada abging und den, dem chinesischen verwandten, mehr geschnürlten Faden von Alais bevorzugte. Man konnte dadurch wohl auch das „Staubige“, Pastellartige, das die Rokokozeit in der Farbengebung so sehr liebte, besser erreichen.

Es wurden auch gestickte chinesische Blumen, nachdem man sie ausgeschnitten hatte, in ähnlicher Weise, wie oben von den Brokatblumen erwähnt ist, zur Verwendung gebracht, insbesondere für Kleider.

Die indischen Stickereien galten den chinesischen gegenüber als bunt und geschmacklos.

Es sei hier nebenbei bemerkt, daß der eigentliche Orient, besonders Georgien und die Türkei wegen ihrer Gazestickereien und Goldstickerei auf Maroquin berühmt waren.

◎ ◎ ◎ ◎

Gröbere Arbeiten für Kirchenzwecke, Damenkleider, Bandeliere und anderes wurden auch in Wolle ausgeführt und ebenso in den Farben abgestuft wie die Seidenstickereien.

Neben der Nadelmalerei war für größere Flächen immer noch die Stickerei mit flottliegenden, niedergenähten Fäden üblich, deren Namen „*Broderie lancée*“ gewesen zu sein scheint.

Die, seit der Barockzeit übliche, Chenillestickerei wurde auf zweierlei Weise ausgeführt, entweder indem man die aufgelegte Chenille niedernähte, oder indem man sie durchstach. Die letztere Art, die allerdings mehr Material und mehr Fertigkeit erfordert, galt als die bessere, da das Samtartige der Stickerei bei ihr stärker hervortrat und ihre Anwendung auch eine feinere Abstufung der Töne erlaubte. Die Chenillestickerei galt aber mit Recht als nicht haltbar und leicht schmutzend.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Stickerei nach gezähltem Faden, besonders die „*Broderie en Tapisserie*“, gehörte in Frankreich, wie die später zu behandelnde Weißstickerei, nicht in den Tätigkeitsbereich der genossenschaftlich organisierten Sticker und Stickerinnen.[1]

Sie wurde aber viel in Nonnenklöstern geübt, und war, als die wenigst schwierige, auch bei vornehmen Damen beliebt, die des Vergnügens halber stickten; diese beschäftigten sich nach Saint-Aubin sonst überhaupt nur mit Flachstich, aber nicht mit der schwierigeren Gold- und Reliefarbeit.

Man hatte – jedenfalls im Jahre 1770, wohl aber schon vorher — für vornehme Damen auch bereits dieselben Erleichterungen wie heute getroffen. Man zog nämlich die Zeichnung mit ihren Farbenabstufungen auf dem Kanevas in Filosellseide vor und verkaufte so die Stickerei halbfertig in den Läden.

Man kannte auch eine andere heute noch übliche Methode, nämlich mit zwischengelegtem Stramin auf Gold oder Seide zu sticken und den Stramin dann auszuziehen, so daß die Stickerei allein auf dem Grunde übrig blieb; statt des Stramins verwandte man auch einen „*Marly*“ genannten Stoff.

Da sich die Farben der Wolle gewöhnlich besser erhalten als die der Seide und manche Farben in Wolle auch von vorneherein satter wirken, so verwendete man vielfach für die dunkleren Partien der Stickerei Wolle, für die lichteren Seide; im Lichte fällt das Bleichen naturgemäß weniger auf.

Der Kettenstich, der vielfach zur Umsäumung von Musterungen auf geringeren Damasten, Leinen- und Druckstoffen zur Anwendung gelangte, wird in der Rokokozeit noch immer frei in der Hand oder im Rahmen mit der gewöhnlichen Nadel ausgeführt; über die eigentliche Tamburierarbeit siehe Seite 322.

◎ ◎ ◎ ◎

[1] Namen berühmter Sticker des 18. Jahrhundertes siehe bei Gaston le Breton in der „*Gazette des beaux arts*“ 1883, II., Seite 438, und P. Lacroix, „*XVIII siècle*“ (Paris 1878), S. 539.

Die Piquéstickerei führte in Frankreich den Namen „*Broderie de Marseille*“ und war für Decken und ganze Kleider üblich.[1]

Nicht zu verwechseln mit der heute so genannten Knötchenstickerei, die übrigens auch schon lange üblich war, ist eine „*Broderie en Noeuds*“ genannte Stickart; sie besteht im Aufnähen von Schnüren, die in kurzen Abständen fortlaufend geknotet sind; es ergibt sich etwas Ähnliches, wie es auf Tafel 296 zu sehen ist, nur von zarterer Wirkung.

Von den Weißstickereien haben vor allem die Batist- (Muselin-) Stickereien Bedeutung; sie ahmen mit Hilfe der verschiedensten Sticharten besonders die gleichzeitigen Spitzen nach. Auch stickte man bereits auf doppelt gelegtem Batist oder Musselin, von dem dann nachträglich eine Schicht um die Musterung herum ausgeschnitten wurde.

Sowohl durch Saint-Aubin (a. a. O. Seite 3), als durch Savary (I. 671, 673 und V. Seite 375 ff.) erfahren wir, daß in diesen spitzenähnlichen, oft auch durchbrochenen Musselinstickereien Sachsen alle anderen Länder übertraf; und dies scheint der eigentliche, weltberühmte „*Point de Saxe*“ gewesen zu sein, unter dem wir also keine wirkliche Spitze zu verstehen haben. Vgl. Tafel 325. Die französischen Musselinstickereien kamen in der allgemeinen Wertschätzung erst nach den sächsischen.

Aber auch aus dem Oriente bezog man noch sehr schöne, mit Baumwolle und Seide hergestellte Arbeiten dieser Art.

◎ ◎ ◎ ◎

Italien ist, wenn es auf dem Gebiete der Stickerei gewiß auch noch Tüchtiges leistet, für die große Entwicklung in den Hintergrund getreten. Saint-Aubin hebt von den Venezianer und Mailänder Stickereien hervor, daß sie wegen ihrer Sauberkeit und Farbengebung durch lange Zeit berühmt waren; er erwähnt auch, daß sie ihrer außerordentlichen Kostspieligkeit halber (in Frankreich) mehrfach verboten wurden. Er spricht aber von ihnen als von etwas Vergangenem und berührt sie nur in dem geschichtlichen Überblicke, der seinen bildlichen Darstellungen vorangeht.

Neben den Franzosen sind in der Rokoko- und wohl noch mehr in der folgenden Zeit die Deutschen die hervorragendsten Vertreter der Stickkunst; von Sachsen war bereits die Rede.

---

[1] Auch in dem bereits angeführten Musterbuche der Helmin (Nürnberg 1727) ist von „*Marseillengenähde, niedergestochenem Boden, Schnür- und Chenillenarbeit*“ die Rede. Bei einer Darstellung heißt es: „*Ist noch ein ander Brust-Stuck von Chenillen und Marseillen-Arbeit, bey dessen Ausarbeiten Schnüre und gefärbte Seiden zu gebrauchen.*“

Besonderen Ruf genoß aber auch die Wiener Stickerei, wie dies Saint-Aubin ganz besonders hervorhebt; auch der Nachtrag zu Savary[1] würdigt die Bedeutung Wiens auf diesem Gebiete.

Der Ruf der Arbeiten Wiens erscheint auch gerechtfertigt, wenn man die Stickerei auf dem Gewande der Kaiserin Maria Theresia in der Darstellung auf Tafel 322 betrachtet.

Nach dem bereits oben erwähnten Streben der Fürstin, nur Wiener Stoffe zu tragen, muß man annehmen, daß sie umsomehr ihre Stickereien in Österreich, also wohl in Wien, ausführen ließ. Übrigens übte die Kaiserin ebenso wie ihre Töchter selbst die Kunst des Stickens aus.[2]

---

[1] A. a. O., V., Commerce d'Autriche.

[2] Die zahlreichen kirchlichen Schenkungen der Kaiserin, die allerdings größtenteils ihrer späteren Zeit entstammen, zeigen besonders häufig zwei schon ältere Stickerei-Techniken in charakteristischer Abwandlung. Die Stickerei ist häufig ganz oder hauptsächlich aus gelegten (oft kettenartig geflochtenen) Schnüren gebildet, auch in farbiger Schattirung nebeneinander. Oder die aufgenähten Formen (Blätter, Blumen) sind aus Seidenbändern geschnitten, deren Farben streifenweise, bisweilen auch flammig (chiniert) in einander übergehen. — Die unbestickten Teile der kirchlichen Gewänder sind überaus prächtig. Bemerkenswert ist, daß in dieser und auch schon in der vorhergehenden Zeit ganze große reichgemusterte Stoffe in regelmäßig sich wiederholenden Teilen der Rapporte noch durch Handstickerei in der Wirkung gehoben werden.

Zehnter Abschnitt: Weberei und Stickerei in der Richtung des Klassizismus und Naturalismus.

Klassizismus und Naturalismus sind sozusagen die Erfüllung des Rokoko, damit aber auch die Erfüllung der Renaissance im weitesten Sinne, der Renaissance im Gegensatze zur mittelalterlichen Entwicklung. Über beide hinaus gibt es darum aber auch, solange es nicht zu einer ganz neuen Weltanschauung gekommen ist, nur einen Schritt mehr: den Eklektizismus.

Wir haben bereits früher hervorgehoben, daß es in der französischen Architektur, von wenigen Ausnahmen abgesehen, anscheinend keine eigentliche Rokokorichtung gegeben hat; es ist bezeichnend, daß Meissoniers Entwurf für St. Sulpice, der einzige größere Plan, der die Rokokoformen auf den Bau selbst zu übertragen suchte, unausgeführt blieb. Wir haben aber bereits betont, daß in diesem Verhältnisse zwischen Außen- und Innenbau nur scheinbar ein Widerspruch liegt. Gerade die Strenge der Architektur gestattete die Freiheit der Dekoration, und diese Freiheit der Dekoration zeigte sich zunächst im Auflösen der Barocke und im unbekümmerten Schalten mit ihren einzelnen Teilen. Die Keckheit, der Übermut, mit dem man dies tat, entsprach der Stimmung einer nach langem Drucke zuerst wieder sich frei fühlenden Gesellschaft. Auf die Dauer kann ein solcher Freudenrausch jedoch nicht anhalten. Jedes Gefühl, auch das edelste, stumpft sich ab, wenn die Veranlassung weiter und weiter zurücktritt. Aber auch die Erregung, die wir beim Anblicke einer Erscheinung erleben, läßt nach, wenn wir die Erscheinung dauernd genießen; und doch ist die seelische Erregung Zweck des Kunstwerkes.

Wir dürfen die Anhänglichkeit alter Leute an die gewohnten Formen nicht für eine Widerlegung dieses Grundsatzes halten. Gealterten ist der Genuß von Kunstwerken meist überhaupt keine künstlerische Angelegenheit mehr; was sie befriedigt, sind die mit gewohnten Formen verbundenen Jugenderinnerungen. Und die Gealterten haben eben das Bedürfnis, sich

nicht aufzuregen; das ist aber gerade ein Zeichen des Alters. So empfinden nicht Menschen, die die Zukunft oder mindestens die Gegenwart in sich fühlen. Und diese sind es doch, die vor allem den Weltgang bestimmen.

Ein Kunstwerk darf uns nie gleichgiltig lassen wie andere Dinge des Lebens; es kann auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit neutrale Dinge geben, nur nicht auf dem Gebiete der Kunst. Darin liegt auch eine der Hauptursachen des Wandels der Kunst. Selbst wenn sich unser Leben nicht änderte, müßte die Kunst es doch tun.

Naturgemäß wird diese Wandlung umso rascher notwendig sein, je mehr der Genießende in der Lage ist, viel zu genießen, und daher rascher abgestumpft wird. Primitive Menschen, breite Schichten des Volkes, die nur ab und zu einmal ein Kunstwerk zu schauen bekommen und durch Pracht schon geblendet werden, haben das Bedürfnis des Wechsels natürlich weit weniger. Deshalb gingen auch die Wandlungen durch lange Zeiten des Mittelalters so langsam von statten. Anders steht es allerdings heute, wo die geist- und maßlose Vervielfältigung aller Formen auch in den primitiveren Massen das Gefühl des Überdrusses leicht herbeiführt.

Im 18. Jahrhunderte ist die Zahl der feinsinnig Genießenden jedenfalls schon eine außerordentlich große und daher auch das Bedürfnis nach Wandel der Formen. Diesen Drang konnte man durch ununterbrochene Steigerung des Kunstausdruckes nach einer Richtung hin befriedigen. Und in der Tat sehen wir, daß von Berain über Oppenort und Meissonier zu Cuvilliés und Pillement eine gerade Linie emporführt. Aber weiter ging es wohl kaum — sollte man denken.

Und doch konnte man weiter; denn was uns heute als Rückschlag erscheint und gewiß auch von den Zeitgenossen wenigstens als Schlag gegen das Bestehende empfunden wurde, das ist in Wirklichkeit doch nur ein Weitervorschreiten.

In der geschichtlichen Entwicklung gibt es keine Lücken und Unterbrechungen. Was insbesondere den seit Mitte des 18. Jahrhundertes deutlich erkennbaren Klassizismus betrifft, den der oberflächliche Beobachter als eine so unerhörte Reaktion, als ein Rückgreifen auf Louis XIV und die Antike anzusehen gewohnt ist, das ist in Wirklichkeit normale Weiterentwicklung des Rokoko.

Die Keckheit dieser Zeit hatte, wie gesagt, mit der Zeit ihre Berechtigung verloren. Jede Zeit, jeder Stil hat, wie schon früher betont, positive und negative Seiten. Wir haben nicht nur ein Ziel vor uns, sondern wir wissen auch, wovon wir uns losringen wollen, und dies oft klarer als jenes. Also das Verneinende im Rokoko, das Streben, den Zwang der beängstigenden Größe zu überwinden, hatte dazu geführt, daß man mit den Formen

der zu überwindenden Barockkunst in rücksichtslosester, keckster Weise verfuhr. Jetzt, wo der Gegner niedergerungen war, hatte ein solches Vorgehen aber keinen Sinn mehr, und, wenn man eine Zeitlang durch stete Steigerung sich selbst noch zu täuschen vermochte, allmählich mußte die Besinnung wiederkommen; was ursprünglich Kampf war, mußte nunmehr als bloßes Spiel erscheinen.

Inzwischen hatten auch die Ideen der Philosophen, die auf naturgemäßes und einfaches Leben drangen, immer weitere Kreise ergriffen. Und da man diese Ideen im Leben noch nicht verwirklicht sah, entstand ein neues verneinendes Element, das Aufgeben all des Schnörkelwerkes, im buchstäblichen Sinne des Wortes, wie es aus der früheren Zeit noch übrig geblieben war. Dieses Verneinende war aber auch wieder etwas Bejahendes, Schaffendes; denn nun, wo auf der einen Seite das Überlieferte zerstört wurde, konnte die Kunst sich umso ungehinderter nach der anderen Seite hin entwickeln. Auf dieser anderen Seite herrschte aber das Streben nach klarer, vernunftgemäßer Einteilung. War es in der großen Architektur schon früher siegreich hervorgetreten, so konnte es sich jetzt auch auf alle Einzelformen ausdehnen. Diese mußten vor allem der Vernunft standhalten und „der Natur entsprechen". Bei der großen Architektur konnte die unmittelbare Natur wohl kaum als Vorbild angenommen werden; daß hier Menschenwerk vorlag, war nicht zu leugnen. An die Stelle der Natur war hier bereits die Antike getreten. Der Philosoph war befriedigt, wenn er von einer Erscheinung nachweisen konnte, daß sie der Natur entsprach, der philosophierende Baukünstler oder Betrachter des Bauwerkes, wenn er für eine Erscheinung auf die Antike als letzten Grund gekommen war; denn diese schien einfacher, vernünftiger Konstruktion und damit der Natur der Sache ohne Einschränkung zu entsprechen.

Für das ganze Schnörkelwerk des Rokoko konnte man in der Natur aber kein Vorbild finden. Das spätere *rocaille*, etwa Ch. Eisen's, das sich bemüht, wirkliches Felswerk darzustellen, ist schon ein unwillkürliches Eingeständnis dieses Mangels und des Sehnens nach der reinen Natur. Wie überall ist das Äußerste einer Entwicklung eben auch der Beginn der folgenden Richtung.

© ©   © ©

Das Schnörkelwerk fiel also, aber natürlich nicht mit einem Schlage. Um die Mitte des Jahrhundertes trat es bereits zurück, und mit dem Tode der eigentlichen Herrscherin Frankreichs, der Marquise von Pompadour (1764), war sein Untergang wohl besiegelt. Jetzt waren auch die Geschlechter

dahin, denen das Rokoko noch eine teuere Erinnerung an fröhliche Glanzzeiten ihres Lebens war.

Das Ornament nimmt zum Teile strengere Formen an, wie wir sie in dem Rankenwerke Cauvet's, Salembier's oder Prieur's sehen, zum Teile naturalistischere. Der scheinbare Gegensatz zwischen Architektur und Dekoration, der schon im Rokoko hervorgetreten war, zeigt sich eben noch immer.

Das wieder entdeckte Pompei und Herculaneum mußte viele Motive für den neuen Stil *„à la grecque“* abgeben. Das dünne Rankenwerk mit oft ganz naturalistischen Einzelheiten, wie wir es bei den genannten Künstlern sehen, findet gewiß in der römischen Kaiserzeit manches Verwandte, aber doch ist es nicht aus der bloßen Nachahmung des Alten, sondern eben nur als strengere und kühlere Weiterentwicklung des Rokoko zu erklären. Aus dieser organischen Entwicklung erklärt sich auch, daß sich dies, angeblich antike, Ornament neben dem rein naturalistischen so lange erhalten konnte. Allerdings fand es auch in der Baukunst, die sich aus den angedeuteten Gründen immer antiker und klassischer geberdete, stets von neuem wieder eine Stütze.

◎ ◎ ◎ ◎

Man scheut jetzt allzu starke Anregungen, da bei so empfindsamen Gemüthern schon leichte ihre Wirkung tun und es dem philosophierenden Geiste töricht erscheint, den Kraftaufwand unnötig zu steigern oder sich ohne wichtigen Grund aus der Ruhe bringen zu lassen.

Das zeigt sich ganz deutlich in dem rhythmischen Gefühle der Zeit. Auf die koketten Gegensätze des Rokoko, die immer weitläufiger auf leere oder gleichmäßige Fläche verteilt werden, folgen die eigentümlich langgedehnten Kurven des eigentlichen Louis XVI-Stiles, mögen die Formen nun rein naturalistisch sein, wie auf Tafel 334 c, oder *„à la grecque“* wie bei Salembier, der statt der Kreise bereits die elliptischen Linien bevorzugt. Daneben treten in der Architektur, in den Möbeln, in allen kunstgewerblichen Erzeugnissen immer mehr unmittelbar gerade Linien auf und überall finden sich große freie Flächen.

Die Vorliebe für langgestreckte Kurven trug jedenfalls zur Bevorzugung der Blumengehänge als Dekorationsmotiv bei; zugleich erschien dieses Blumenmotiv aber auch als durchaus naturgemäß.

Schon der italienische Klassizismus des 16. Jahrhundertes und dann besonders der holländische des 17. hatten Blumengehänge, die an bestimmten, deutlich gekennzeichneten Punkten aufgehängt wurden, wohl aus denselben Gründen bevorzugt. Auch Servandoni, ein Vorbote des

französischen Klassizismus, begnügt sich bei seinem Entwurfe für St. Sulpice vom Jahre 1732 fast ausschließlich mit diesem Motive.

Dieser Schmuck erschien so berechtigt; es kam ja auch im Leben selbst vor, daß man Gebäude mit Laub und Blumengewinden behängte. Warum sollte man sie also nicht auch für die Dauer festhalten? — Die Antwort, daß eben das, was für den Augenblick paßt, sich nicht für die Ewigkeit schicke, gab man sich erst, als man auch bei diesen Formen nicht mehr die Freude an überwundener Unnatur empfand, weil die Überwindung des Schnörkelwerkes bereits allzuweit zurücklag.

Die Blatt- oder Blumengehänge mußten aber auch vernünftig angebracht sein; überhaupt sollte man sehen, wie und warum das Ornament an die Wand gekommen war.

Das Ornament des Rokoko hatte strenggenommen auch nicht zur Architektur gehört, aber es war gewissermaßen von der Wunderkraft der Phantasie hingezaubert; jetzt wurde es hingehängt und man konnte den Täter beinahe nachweisen. Überall sehen wir nun Bänder, Schleifen, selbst Nägelköpfe, mit denen und an denen das Ornament befestigt ist. So gelangten auch die Blumenkörbe zu großer Beliebtheit. Man vergleiche die Tafeln 326, 328, 330 d, 332 b, sowie 335 a und b.

Kleine Inkonsequenzen kommen allerdings vor; man sieht wohl nicht immer, woran das Ornament eigentlich hängt. Manchmal ist auch irgendwo ein Zweiglein untergebracht, von dem der Künstler errötend hätte gestehen müssen, daß er es doch nur aus künstlerischem Gefühle angebracht habe.

Selbst Pfauenfedern finden sich, wie im Rokoko, noch manchmal mitten im Blumenwerke vor.

Man muß eben nicht vergessen, daß neben aller Vernunft, die in dem Kunstwerke zum Ausdruck kommen sollte, doch auch noch ein gewisses Raumgefühl mitsprach; man wollte doch immer noch einen ganz bestimmten Rhythmus schaffen. Und da dieses rhythmische Gefühl des Menschen gar nichts mit der äußeren Natur zu tun hat, sondern nur der eigentümlichen Organisation des menschlichen Empfindungslebens entstammt, so kommt in jede vernunfterstrebende Kunst von vorneherein ein gewisser innerer Widerspruch; seit Beginn der Renaissance war er ja immer wieder zutage getreten.

Es gab aber zu jeder Zeit Widersprüche; im Mittelalter wurde das Abstrakte immer durch den Naturalismus, seit der Renaissance der Naturalismus immer durch das Abstrakte gefährdet. Nur zeigen sich die Widersprüche eben klarer, wenn der Verstand vorherrscht, und drängen deshalb immer rascher zu steter Wandlung.

Daraus ist es wohl auch zu erklären, daß gerade Zeiten äußerster Verstandesklarheit an der verstandesmäßigen Ausgestaltung der Kunst überhaupt verzweifeln und zu ihrer ursprünglichen Grundlage zurückkehren, zur freien Betätigung der Phantasie. In der letzten Konsequenz nähern sie sich dadurch wieder dem Empfinden der breiteren Massen. Im 18. und auch im 19. Jahrhunderte ist diese letzte Folgerung aber noch nicht, oder nur vereinzelt, zum Ausdrucke gelangt. —

Dem Streben nach Vernunft und Naturgemäßem verdankt nun auch das Streumuster seine immer wachsende Bedeutung.

Auch im 16. Jahrhunderte war nach der ersten großen Renaissanceströmung das Streumuster herrschend geworden und oft in naturalistischen Formen durchgeführt. Aber doch lag in der Anordnung, die auch nie eine so weitläufige war, immer noch ein einfacher, klarer Rhythmus: meist eine Form nach rechts, die andere nach links; die Form selbst war, womöglich in deutlicher Doppelkurve, klar in sich geschlossen. Jetzt dagegen finden wir weite Zwischenräume und meist ganz freie naturalistische Entfaltung der einzelnen Blumen, der einzelnen Zweige — eine Freiheit, die ohne die Vorarbeit des Rokoko wohl nie zustande gekommen wäre. Die Fläche eines Stoffes erscheint oft tatsächlich wie mit Blumen und Blättern bestreut: gewiß ein Triumph des Realismus. Man vergleiche Tafel 333 a—c, 334 b.

Aber doch zeigt sich auch hier wieder der alte, innere Widerspruch: augenblicklich Mögliches wird festgehalten für die Dauer.

Auch konnte man über diese naturalistischen Streublumen, die so oft das Ende einer Entwicklung dargestellt hatten — des Mittelalters, der ersten Renaissance und nun des Rokoko — in gerader Richtung nicht mehr weiter hinausdringen; es gab nur vollständig anderes.

Und so ist es erklärlich, daß sich diese Streublumen bis in die Mitte des 19. Jahrhundertes als Triumph des Naturalismus herrschend erhalten haben; in der französischen Textilindustrie sind sie eigentlich bis heute in ihrer Vorherrschaft nicht erschüttert worden.

◎ ◎ ◎ ◎

Die Hauptschemata für größere Stoffe, wie sie besonders für Wandbespannungen benötigt wurden, können wir aus den folgenden beiden Stichen kennen lernen.

„L'accord parfait", von J. S. Helman nach J. M. Moreau d. J. gestochen (Tafel 326) zeigt schon den vollendeten Louis XVI-Stil. In den Sitzmöbeln und der Fußbank hat sich wohl noch etwas vom Schwunge des Rokoko erhalten; doch mögen diese Stücke älter und nur die Überzüge neu sein. Etwas Rokoko zeigt auch der Notenständer; ganz klassizistisch ist aber

das Spinet und vor allem die ganze Wand-, Tür- und Fenstergliederung. Man beachte auch, daß hier, wie schon bei dem letztbesprochenen Bilde der Vorhang aus glattem, ungemustertem Stoffe besteht.

Besonders wichtig für uns ist aber die, allerdings nur in den Hauptlinien deutliche, Darstellung der Wandbespannung. Es ist echtes Louis XVI: diagonal sich kreuzende, leicht und luftig angeordnete Gewinde, an den Kreuzungsstellen mit Bändern befestigte Blumenkörbe, Kränze und die Gerätschaften Amors.

Das ist immer noch das Schema, das mit dem Granatapfelmuster seine erste große Ausbildung erlangt hat, nämlich das Ineinanderschieben gleichwertiger Abteilungen, die durch zusammenhängendes Pflanzenwerk von einander abgegrenzt, durch die Umgrenzung aber auch wieder zusammengehalten werden und immer ein besonderes Mittelstück zeigen; auch ist dieses Mittelstück mit den Umrahmungen in Zusammenhang gebracht. Aber wie ganz anders ist jetzt die Durchführung im einzelnen!

Die dargestellten Möbelüberzüge sind wohl gestickt oder in Gobelinart ausgeführt zu denken; die Innenstücke der kranzartigen Hauptformen sind bei ihnen als Streublumen gebildet, ohne jede Verbindung mit der Umfassung, sodaß hier schon eine Art Rückbildung des Schemas zu erkennen ist.

Es sei dann weiter auf das außerordentlich strenge und architektonisch wirkende Ornament des Fußbodenbelages hingewiesen. Parketten können das natürlich nicht sein; wir haben wohl einen gobelin- oder moquetteartig gewebten Teppich vor uns, welch letztere Art nach Savary[1] bereits um das Jahr 1770 weite Verbreitung gefunden hatte.

Mit der Wandbespannung des Moreau'schen Bildes wäre der auf Tafel 328 abgebildete Stoff zu vergleichen, der angeblich nach einer Zeichnung Philippe's de la Salle ausgeführt ist, fast des einzigen für die Lyoner Industrie tätigen Künstlers dieser Zeit, den wir dem Namen nach kennen.[2]

Wir sehen in diesem Stücke bei der größten Stilverwandtschaft mit dem Bespannungsstoffe des Bildes doch in gewissem Sinne eine weitere Entwicklung vor uns. Es sind dieselben Elemente, Zweige und Blumengewinde, Blumenkörbe und Gerätebündel; aber es sind im Schema eigentlich nur durch Kurven miteinander verbundene Streumuster, also gewisser-

---

[1] Vgl. seinen Artikel „*Tapis*".

[2] Von ihm rührt auch der Entwurf zu den berühmten Stoffen im Schlafzimmer Marie Antoinette's in Fontainebleau her. Später wurden auch figürliche Szenen nach seinen Entwürfen gewebt, so Allegorien auf Katharina, gelegentlich der Eroberung der Krim. — Sein Hauptmitbewerber war Bony, der sehr fein und zierlich, vielfach in der Art der herculaneischen Funde arbeitete. Vgl. R. Cox „*Le Musée . . . des Tissus . . . de Lyon*" (Lyon, 1902) S. 112.

maßen nur mehr die Mittelstücke der früheren Ornamente. Allerdings tritt noch eine neue Linie ein, die sich aber im Ausschnitte weniger zeigt, als wenn man den Stoff in großer Fläche vor sich hat; die Hauptmotive, die Blumenkörbe und Geräte, sind nämlich eines am andern durch herabhängende Bänder befestigt. So wird der Stoff durch Streifen, die von oben nach unten laufen, gegliedert. Und dabei ist diese ganze Gliederung in der verstandesmäßigsten Art zur Durchführung gelangt. — Man beachte übrigens auch die langgestreckte, naturalistische Welle des unteren Randes.

Außerordentlich fein in der Wirkung des kunstvollen und doch bescheiden wirkenden Goldgrundes sowie der duftigen, naturwahren Blumengewinde ist der Stoff auf Tafel 329. Verwandte Bildungen von Kränzen finden wir zum Beispiele auch auf einem Stiche nach Moreau d. J., *„La dame du palais de la reine“*, auf einem anderen nach N. Lawreince *‚Le billet doux“* und auf einigen ausgeführten Stoffen aus der Zeit Marie Antoinette's.

Auch die Art, wie die kleinen Zweige oder Gewinde an den versetzten Blumensträußen auf Tafel 332 c angebracht sind, erinnert einigermaßen an die Formen auf Tafel 329, so daß wir hienach, aber auch nach der einfachen, klaren Gliederung allein schon, diesen und den nahestehenden Stoff auf Tafel 332 a in die Zeit Ludwigs XVI. versetzen dürfen. Diese Stücke, sowie das zwischenstehende (Tafel 332 b) zeigen uns, wie man in dieser Zeit die größeren versetzten Muster behandelte.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir gehen nun zur Besprechung des Stiches *„Le coucher“* von Siegmund Freudeberg auf Tafel 327 über, der zugleich das zuletzt besprochene Streifenschema in weiterer Ausbildung zeigt. Die ganze Einrichtung weist sehr fortgeschrittene Louis XVI-Formen auf.

Der Ofenschirm und der Lehnstuhl sind wohl mit einem Gobelin bespannt; Stickerei ist natürlich auch nicht ausgeschlossen.

Sehr bezeichnend sind an ihnen die ovalen naturalistischen Kränze mit den daran hängenden überaus eleganten, langgestreckten Körben. Man beachte auch den ovalen Bildrahmen mit der Bandschleife darüber. Der Bettvorhang scheint in diesem Falle moiriert oder mit einem langgestreckten Wellenmuster versehen zu sein; jedenfalls ist es ein leichter und nur leicht gemusterter Stoff. Am wichtigsten für uns ist wieder die Wandbespannung, bei der das Streifenornament nun ganz klar ist: immer zwei Längsstreifen und dazwischen langgestreckte, sich kreuzende Wellen; die Mittelstücke scheinen frei schwebende Blumen zu sein, so wie wir sie schon auf den Stühlen des Moreau'schen Bildes gesehen haben. Bei diesem waren die

Umrandungen aber noch kreisrund, bei Freudeberg sind es langgestreckte und spitz endende Formen, wie sie sich eben durch Kreuzen langgestreckter Kurven ergeben.

Man fühlt auch, wie das alles zusammenpaßt: die Geraden am Kamin, am Spiegel, am Wandleuchter, an den Sesselbeinen, in der Wandbespannung, und daß damit nur langgestreckte Kurven, Ellipsen oder linsenartige Formen übereinstimmen, nicht aber wirkliche Kreise.

Selbst die Uhr, deren Zifferblatt man, wohl oder übel, kreisrund lassen mußte, ist durch den herumgelegten Kranz in die Form eines Spitzovales gebracht worden.

Anders ist es auch nicht mit den Köpfen der Frauen, auch da ist das Oval des Gesichtes noch besonders gehoben durch die Haartracht und Haube. Und das Elegante, das der Dame und ihrer Bedienung anhaftet, die Anmut, die nicht ganz natürlich ist, aber natürlich sein möchte, sie erfüllt den Raum bis ins Kleinste. — —

Wir wollen nun noch einen flüchtigen Blick auf den Teppich dieses Raumes werfen. Wir sehen das Muster nicht deutlich, aber wir ahnen es; es ist ganz naturalistisches Ranken- und Blütenwerk.

Die Kurven, die wir in der Rokokozeit noch meist in kräftiger Rundung und mächtiger Wirkung fanden, zum Beispiel auf Tafel 311 a und c, werden jetzt allgemein mehr gestreckt, vor allen Dingen aber weiter auseinandergerückt und häufig zwischen ganz gerade Linien gesetzt; man vergleiche Tafel 334 c und Tafel 331, wo die Abbildung a noch eine Nachwirkung der Vorliebe für das Chinesische, Abbildung b aber ein recht ausgesprochenes Louis XVI-Muster zeigt. Man beachte hier auch die einfache und feine Behandlung des Grundes und vergleiche in dieser Beziehung Tafel 333 b und d.

Es sei hier auf die Darstellung eines Lyoner Seidenstoffes (Tafel 330 d) hingewiesen, der den Typus der versetzten Abteilungen mit Mittelstücken in ungemein reicher Ausführung zeigt. Besonders zu beachten ist auch die reiche und vielartige Grundmusterung, die aus der Spätbarocke und dem Rokoko herstammt, aber mit äußerster Verfeinerung durchgeführt ist. Es sind nur Striche und Punkte; die abwechslungsreichen Muster der früheren Zeit sind dahin. Häufig findet sich bei klassizistischen Musterungen auch einfache Moirierung des Grundes.

Wir verweisen hier auch auf Tafel 334 b und c, wo bloße Streifen und Streifenkreuzungen sich als Grundmuster zeigen. Der späte Rokoko- oder frühe Louis XVI-Stoff auf Tafel 309 a kann als Beispiel des Überganges dienen. Allmählich werden aber, besonders bei Kleiderstoffen, diese Wellenlinien, Streifen, Punkte und kleinen Streublümchen der einzige Schmuck. Auch in der Näh- und Klöppelspitze dieser Zeit kann man ja

sehen, daß an Stelle der abwechslungsreichen Rokokomuster einfache Netze oder kleinpunktierte Tüllgründe treten.

◎ ◎ ◎ ◎

Wie die Formen werden auch die Farben in der Zeit Ludwigs XVI. immer zarter. Der Grund der Stoffe ist meist licht, wie ja auch die Möbel gewöhnlich weiß und die Architekturteile des Innenraumes hell gehalten sind; beliebt wird auch zartes Grau.

Eine Zeitlang finden sich allerdings auch noch die im Rokoko üblichen, heiteren klaren Farbengegensätze, etwa Weiß, Rot und Gold, sowohl an Wänden als an gobelinartigen Teppichen und Wandbespannungen. Die farbenreichen naturalistischen Blumengehänge, wie auf Tafel 328, fügen sich sehr wohl in solche Umgebung.

Aber selbst bei der Weberei wirklicher Bilder, die in gewissem Sinne die letzte Folgerung der Renaissancerichtung und insbesondere des Naturalismus darstellt, geht teilweise die Farbe verloren; es bildet sich die gewebte Grisaille aus, als unmittelbare Nachahmung farbloser Reliefs. Solche Arbeiten, Bildnisse russischer Prinzen, finden sich im „Musée du commerce“ zu Lyon; die Entwürfe rühren von Philippe de la Salle her.

Bei den Streifenmustern werden feine Übergänge von einer Farbe in die andere erstrebt, wie auf Tafel 334 a, c und Tafel 310 c. Bei diesem Stücke zeigt sich der Louis XVI-Geschmack auch in der Wahl der architektonischen Formen recht deutlich.

Besonders beliebt sind *„Taffetas chinés“*. Sonst hebt Savary[1] für diese Zeit als die gesuchtesten leichteren Stoffe hervor glatte, changierende, gestreifte, geflammte, karrierte und geblümte Taffete; manche waren auch *„à point de la chine“* oder *„de Hongrie“* hergestellt, wohl in gewebter Imitation der genannten Stickereiarten.

◎ ◎ ◎ ◎

Es liegt in der ganzen Entwicklung der Zeit, daß die reicher gemusterten Stoffe allmählich mehr und mehr durch die einfacheren verdrängt werden.

Das hängt nicht so sehr damit zusammen, daß der Hof und weitere Schichten der Gesellschaft infolge der finanziellen Wirrnisse, die ein Erbteil der Herrschaft Ludwig's XIV. und insbesondere Ludwig's XV. waren, ihre Ausgaben vielfach einschränken mußten; denn wäre das die Hauptursache gewesen, so hätte man wohl weniger arbeiten lassen, sich

[1] Nachtrag zum Artikel „*Taffetas*“.

vielleicht auch mit Surrogaten begnügt, aber doch nicht etwas erworben, was nicht dem Geschmacke entsprach.

Die Hauptursache war offenbar die fortschreitende Wirkung der philosophischen Lehre, welche Einfachheit als Lebensideal hinstellte. Prunk galt als unfein. [1]

Der nordamerikanische Befreiungskrieg, an dem Frankreich ja tätigen Anteil genommen hatte, bedeutete ein neues Erstarken des bürgerlichen Bewußtseins im Gegensatze zum aristokratischen alten Schlages.

Merkwürdig, daß durch diesen Kampf, in dem Frankreich doch gegen England stand, Englands Ansehen in Frankreich nicht vermindert, sondern nur gesteigert wurde. Frankreich war eben philosophisch bereits genügend gebildet, um auch am Gegner die guten Eigenschaften rückhaltlos anzuerkennen. Gerade im Kampfe lernte man England, seine großartige Organisation, seine politische Freiheit, seine Philosophie, seine bürgerlichen Tugenden näher kennen und auch die äußeren Lebensformen, in denen sich alles das gab. Es war ein Erkennen und Anerkennen zugleich.

Das englische Wesen wird auf dem Wege über Frankreich, zum Teile auch auf dem Wege über Norddeutschland, zum ersten Male mustergebend für die ganze Kulturwelt. Seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhundertes wird die englische Tracht in Frankreich in den vornehmen Kreisen herrschend und bald überall nachgeahmt.

Damit geht nicht allein für die Stickerei eines der reichsten Felder der Betätigung verloren; die einfachen Stoffe, die nun üblich wurden, mußten auch auf die Weberei umwälzend wirken. Dazu kamen später allerdings auch die immer wachsenden finanziellen Schwierigkeiten der französischen Regierung und des ganzen Landes. Die Jahre 1778 und 1779 wirkten so geradezu verheerend auf die Industrie, insbesondere Lyons, das nicht bloß in der Weberei, sondern auch in der Erzeugung von Stickereien, Stickmaterial und Posamenterien einen Haupterwerb sah.

Ludwig XVI. gab den notleidenden Lyonern 1779 große Aufträge und zahlte im vorhinein aus seiner Privatschatulle; der König, der selbst ein Feind alles Luxus war, verlangte von seiner Umgebung, daß sie in reich mit Gold und Silber gestickter Kleidung erscheine. Im Jahre 1779 ließ er durch 300 Arbeiter einen Thronhimmel für 300.000 Livres ausführen. [2]

Alles das nützte aber nichts. Man wollte keine kostbaren Stoffe, man bevorzugte halbseidene, wollene oder baumwollene; man wollte keine

---

[1] Man vergleiche zur Stellung der ganzen Zeit gegenüber dem Luxus: H. Baudrillart, *Histoire du Luxe*, Paris 1880, Band 4, Seite 376 ff. „*Les controverses sur le Luxe. Les Economistes*".

[2] Vgl. Lacroix, „*XVIIIme siècle*", Seite 539 und 531 ff.

reichen Musterungen; man wollte keine reichen Stickereien. Auch für die Wohnungseinrichtungen werden die Stoffe aus einfacherem Materiale gewählt. Bedruckte Leinen- und Baumwollstoffe, wie sie besonders Oberkampf, ein über die Schweiz eingewanderter Deutscher, zu Jouy bei Versailles in hoher künstlerischer Vollendung erzeugte, schädigten die übrige Stoffindustrie ganz außerordentlich.

1789 schien die Lyoner Industrie vollständig vernichtet; mit der Revolution hörten auch die Bestellungen für den Hof, die Kirche und den Adel auf.

Die Stadt fand allmählich wohl in der Erzeugung einfacherer Stoffe eine neue Lebensquelle, aber mindestens durch anderthalb Jahrzehnte ging die Erholung nur sehr langsam von statten und die Alleinherrschaft war für immer gebrochen.

Ähnlich wie in Lyon erging es natürlich der Seidenindustrie in ganz Frankreich. In Tours, das nahe an Lyon heranreichte, in Orleans und in Paris wurde schon in der ersten Revolutionszeit der größte Teil der Werkstätten geschlossen.

Daß die einfacheren Stoffe des Massenverbrauches, insbesondere die (Baumwoll-) Samte und Druckstoffe, inzwischen in Frankreich, vor allem aber in England, immer weiter vervollkommnet und billiger hergestellt wurden, gehört auf ein anderes Gebiet als dasjenige, das unserer Betrachtung abgesteckt wurde.

Es ist auch begreiflich, daß die im Auslande begründeten Seidenmanufakturen, von denen schon oben (Seite 292 ff.) die Rede war, nun, nach Vereinfachung der Musterungen, den französischen Werkstätten gegenüber einen viel leichteren Stand hatten.

Auch bei der Besprechung der Stickerei dieser Periode knüpfen wir am besten an Charles Germain Saint-Aubin's *„L'Art du Brodeur“* an. Wir können so auch das leise Hinübergleiten der einen Richtung in die andere am klarsten erkennen.

Wenn wir die verschiedenen Stickereistreifen auf Tafel 319 und 320 a untereinander vergleichen, so können wir die verschiedenen Etappen in der Entwicklung vom Barocken durch das Rokoko zum Klassizistischen und Naturalistischen deutlich erkennen. Das Stück auf Tafel 319 b unten stammt aus dem Jahre 1768 und ist nach dem Wortlaute der Beschreibung in

Silberkettenstich (aber offenbar auch in anderen Sticharten) nach einem Entwurfe Saint-Aubins selbst ausgeführt. Die ganze Pikanterie des späten Rokoko liegt in der Anordnung: die eigentümlich hinauspeitschenden und wieder zurückschnellenden Linien der Hauptform, die förmlich auf der Schneide der Bewegung balancierenden Blütenzweige zeigen eine Keckheit in der Führung, wie sie vor dem befreienden Rokoko keiner Zeit möglich gewesen ist. Das sind Linien, die schon ganz modern anmuten.

Dazu kommt ein zarter und feiner Naturalismus, der auch die Erinnerungen an das Füllwerk früherer Zeiten sehr abschwächt. Bei aller Bewegung zeigt sich eine gewisse Bescheidenheit; es werden nicht willkürlich vom Menschen gebildete Massen, nach seinen Gesetzen, in Bewegung gesetzt, sondern man will nur die Bewegung der Natur selbst wiedergeben. In Wirklichkeit ist es allerdings noch die Übertragung der Seelenbewegung des Menschen auf die Natur; noch ist er es, der den Rhythmus der Kunstformen bildet und darum hat auch das Ganze noch Stil.

Die rhythmische Linie wird aber eine einfachere, bescheidenere: die lang hingezogene Welle, die wir schon in den Stoffen herrschen gesehen, tritt naturgemäß auch in den Stickereien immer deutlicher hervor.

Die Stickerei, die wir auf Tafel 320a Mitte, bringen, rührt von einem Kleidungsstücke her, das im Jahre 1770, gelegentlich der Hochzeit des Dauphins, späteren Königs Ludwig XVI., für den Comte de Provence hergestellt wurde, und zwar, was zunächst auffallend ist, in glänzender, metallisch schillernder Ausführung mit reinem und lasiertem Golde *(paillon)* und Opalen. Das Hauptmotiv sind zwei durcheinander geschlungene, naturalistisch ausgeführte Wellenlinien, die aber durch ihr Anschwellen in den Überschneidungen immer noch gegeneinander zu arbeiten scheinen.

Einfacher in gewissem Sinne ist trotz der überreichen Ausführung, die selbst Diamanten zur Anwendung brachte, eine Stickerei auf Tafel 320a oben; sie wurde bei derselben Gelegenheit für den Dauphin selbst hergestellt. Das Hauptmotiv ist eine langgestreckte Wellenlinie, von der, bald nach der einen, bald nach der anderen Seite, gebogene Blütenzweige abgehen. Saint-Aubin, der das Muster wohl mehr als Beispiel für reiche technische Durchführung bringt, hält es für nicht allzuschön. *„On auroit pu choisir un dessein plus ingenieux“* sagt er (a. a. O., Seite 49), *„man hätte eine geistreichere Zeichnung wählen können.“*

Geistreich ist sie nicht, weil sie das Schema etwas plump und unverhüllt zeigt — geistreich nicht, aber charakteristisch.

Wie ganz anders ist diese Wellenlinie als etwa die der Renaissance! Die weitausgebogene Welle der Renaissance umfaßt völlig die innerhalb ihrer Bewegung sich zusammenrollenden Blätter und Zweige; jetzt ist die

Welle so gestreckt, daß die Blüten in ihren Rundungen keinen Platz mehr haben. Man vergleiche auch die Doppelwellen im Rande dieses und des früher besprochenen Stückes; sie sind die letzte Reduktion des Schemas, das wir an der Wandbespannung auf Tafel 327 erkennen.

Die Einzelformen der Stickerei für den Dauphin sind durchaus naturalistisch gemeint, nur läßt sie der, in dem einzelnen Fall noch für nötig gehaltene, Prunk weniger naturalistisch erscheinen. Auf diesen Prunk geht auch das „wenig Geistreiche“ der Arbeit hauptsächlich zurück. Denn er entspricht nicht mehr den Ansichten der Zeit und war nur bei ganz außergewöhnlicher Veranlassung allenfalls zu entschuldigen. Bei einfacherer Ausführung, besonders in bunter Seide, tritt aber die aufs Naturalistische gehende Absicht deutlicher hervor.

Die Verwendung von Gold, Silber, lasiertem Metall, buntem Glase und anderem macht bei der spärlichen Austeilung des ganzen Ornamentes gewöhnlich nur den Eindruck eines leichten, tändelnden Spieles, eines Hinhüpfens funkelnder Lichtblitze. Die „Pailletten“ und „Paillons“ (farbigen Flittern) waren so beliebt, daß die Lyoner Kaufleute nun auch die gewebten Stoffe mit ihnen besetzten und so in den Handel brachten.[1] Man vergleiche Tafel 336 c, die reichen Metallbesatz in Stickerei zeigt.

Man muß übrigens auch zugestehen, daß selbst die angeführten, im einzelnen pompösen Arbeiten für die Hochzeit des Dauphins auf einer großen Gewandfläche doch bescheiden wirken im Vergleiche zu älteren, besonders barocken Stickereien, die allein schon mehr Raum in Anspruch nehmen.

Ein anderes Motiv, das wir für den sogenannten Louis XVI-Stil sehr charakteristisch gefunden haben, das Band- und Maschenmotiv, sehen wir in einer dritten Stickerei, die gelegentlich derselben Vermählungsfeier ausgeführt wurde (Tafel 320 a unten).

◎ ◎ ◎ ◎

Einen noch etwas altertümlichen Eindruck macht die Kasel, die wir auf Tafel 335 e nach Saint-Aubin bringen. Bei kirchlichen Arbeiten ist man ja immer etwas konservativer, auch sollen sie auf weitere Entfernung und auf eine größere Menge wirken, verlangen daher kräftigere Formen.

Wichtig aber ist vor allem wieder, daß zwei langgestreckte durcheinandergeschlungene Wellen die Hauptlinie darstellen. Daß es sich nur um eine ganz flüchtige Skizze Saint-Aubins handelt, der hier weniger ein Stickerei- als ein Schnittmuster geben wollte, beweist nichts gegen die Richtigkeit der Darstellung in der Hauptsache. Im Gegenteile, ein so geübter Künstler gibt

---

[1] Vgl. Saint-Aubin a. a. O., Seite 3.

gerade in flüchtiger Skizze den Haupteindruck am deutlichsten wieder. Das gilt auch von der Mitra auf Tafel 335 c. Die Doppelwelle mit ihren schnörkelhaften Rokokoerinnerungen und dem ganz naturalistischen Füllmotive in der Mitte muß als außerordentlich charakteristisch für die Zeit gegen 1770 bezeichnet werden.

Tafel 335 a zeigt eine goldgestickte Schabrake, von der Saint-Aubin besonders angibt, daß sie im neuesten Geschmacke, also dem aus dem Ende der sechziger Jahre, ausgeführt ist. Wir sehen hier die großen Pflanzengehänge, wie wir sie schon von den Stoffen kennen, sowie die Maschen und die selbständigen, naturalistischen Blumensträuße, die uns gleichalls schon bekannt sind. Es ist eine vollkommene Parallelerscheinung zu den besprochenen Stoffen.

Auf Tafel 335 d bringen wir eine weitere skizzenhafte Darstellung nach Saint-Aubin, die uns aber in ausgezeichneter Weise das Schema einer reicheren, wenn auch im Typus noch etwas älteren, Louis XVI-Stickerei vor Augen führt. Ganz Ähnliches finden wir in Spitzen, die man überhaupt zum Vergleiche heranziehen möge.[1]

◎ ◎ ◎ ◎

Verblüffend weit vorgeschritten in der Entwicklung ist die Dekoration der Tunika auf Tafel 335 b. Die an geknüpften Bändern befestigten Schilde und die herabhängenden Kränze wirken schon fast wie Empiremusterungen, ebenso auch die spärlich verteilten, kleinen Zweige. In den Kränzen der Hauptstreifen kann man noch Reste der sich kreuzenden Ranken erkennen; das Ganze wirkt noch nicht vollkommen als aufgelöstes Streumuster, die Kurven werden vom Auge noch unwillkürlich fortgesetzt, die Teile dadurch noch in engeren Zusammenhang gebracht. Merkwürdig ist aber die fast architektonische, monumentale Einfachheit des Ganzen; wir stehen eben nicht nur im Naturalismus, sondern auch im Klassizismus, in der Zeit der großartig sich vereinfachenden Architektur.

Die Ovale sind vielleicht mit einem Ornamente, allenfalls einem Monogramme, gefüllt zu denken, doch wird auch dieses Ornament dann gewiß nur sehr einfach vorzustellen sein.

Ein anderes charakteristisches Beispiel bietet Saint-Aubin auf derselben Tafel, der wir diese Skizze entnehmen, in der Darstellung einer Kappa. Der Schild, der früher zu den reichsten Figurendarstellungen angeregt hatte, zeigt jetzt einfach das Dreieck mit, nach allen Seiten ausgehenden, Strahlen, als Sinnbild der Dreieinigkeit. Eine solche Stickerei, in

---

[1] Zum Beispiele in des Verfassers „*Entwicklungsgeschichte der Spitze*“, Tafel 79 b, 80 und 82.

glänzendem Metall ausgeführt, wirkte gewiß bedeutend, aber doch fast als architektonische Form.

◎ ◎ ◎ ◎

Um von dem eigentümlichen Fortschreiten des Naturalismus eine noch klarere Vorstellung zu bieten, geben wir auf Tafel 330 a — c drei Monogramme, die Charles Germain Saint-Aubin entworfen und Marillier gestochen hat; sie waren wohl von vorneherein für Stickereien gedacht.

Abbildung b bietet uns bei dem Durcheinanderarbeiten von *„rocaille“* und Naturalismus noch Erinnerungen an das Rokoko. Abbildung c zeigt dagegen etwas ganz Eigentümliches: die Verbindung von pelzartigen Formen mit naturalistischen Blumen. Wir dürfen hier wirklich von Pelz sprechen und zugleich an Stickerei denken; denn merkwürdigerweise ist nun auch der Pelz, besonders gefärbter Hermelin, in die Stickerei eingedrungen. Saint-Aubin erwähnt, daß dies noch keine alte Erfindung ist. [1]

Man erinnere sich aber, mit welcher Vorliebe schon Charles Eisen in seinen Radierungen ähnliche Formen dargestellt hat, wie sehr gerade das Krause, Zottige im Pelzwerke ihn fesselt.

Abbildung a zeigt vollendeten Naturalismus, aber die Wellenlinien der Buchstaben außerordentlich betont. Saint-Aubin, der Schöpfer dieser Entwürfe, hat eben die ganze Entwicklung vom Rokoko in den Klassizismus selbst durchgemacht.

Sehr fein in der Linienführung und zart in der Farbe ist das Stück auf Tafel 323 b.

Eigentliche Streumuster naturalistischer Art finden wir bei Saint-Aubin allerdings noch nicht; auch dürfen wir nach dem, gelegentlich der Stoffe, Besprochenen wohl annehmen, daß das Streumuster um 1770 in der Stickerei noch nicht zur Vorherrschaft gelangt ist.

Vielleicht kommt das völlige Fehlen der Streumuster bei Saint-Aubin aber auch daher, daß er nur die höhere gewerbliche Kunststickerei, insbesondere Gold- und Seidenstickerei, berücksichtigt, bei der es sich naturgemäß um kompliziertere Entwürfe handelte.

Ein reicheres naturalistisches Streumuster mit feinem Rankenwerke und eingestreuten, ganz naturalistischen Landschaften zeigt Tafel 323 a.

In der Leinen- und Batist-Stickerei treten die kleinen Streumuster, ähnlich wie bei den Spitzen, jedenfalls schon in dieser Zeit hervor. [2]

---

[1] *L'Art du Brodeur,* Seite 22.

[2] Vgl. des Verfassers *„Entwicklungsgeschichte der Spitze“*, Seite 110 ff.

Es ist schon bemerkt worden, daß in diesen Arbeiten neben Paris besonders Deutschland Bedeutung erlangt hat.[1] Man vergleiche Tafel 336.

Zum Technischen der Stickerei dieser Zeit wäre kaum etwas Wichtiges dem bereits Gesagten hinzuzufügen; höchstens, daß etwa seit 1760 der Tamburierstich, nach chinesischem Vorbilde, mit einer eigenen Vorrichtung ausgeführt wurde.[2]

Die Ursachen, die oben (Seite 317) für den Rückgang der Weberei in der Revolutionszeit angeführt wurden, hatten natürlich auch den Rückgang der Stickerei zur Folge, wenn vielleicht auch nicht in gleichem Maße.

◎ ◎ ◎ ◎

Die großen, einfachen, scheinbar natürlicheren Lebensverhältnisse des alten Griechen- und Römertumes schienen auch dem politischen und gesellschaftlichen Ideale der Revolutionszeit und der darauffolgenden Kaiserzeit vielfach zu entsprechen; so erhielt die Bewunderung, die man der antiken Kunst entgegenbrachte, eine neue Stütze.

Man konnte übrigens noch nicht zwischen den einzelnen, von einander so außerordentlich verschiedenen, Phasen der antiken Kunst unterscheiden; die ganz frühen und die ganz späten kannte man überhaupt kaum.

Man sah in der Antike nur, was man selbst suchte: Klarheit, Greifbarkeit, Kühle und Maßhalten. Es ist ganz selbstverständlich, daß man dabei vieles in ihr auch übersah. Und da man eigentlich keine Periode der Antike als solche ganz aufnahm, ist es natürlich, daß man auch keine wirklich wiedergab. Man wollte offenbar auch mehr den „Typus“ der Antike bilden. Im Schaffen von Typen war diese abstrakt denkende Zeit ja groß.

In der Architektur gab man sich immer noch der festen Überzeugung hin, daß die antiken Formen — soweit man sie eben kannte und als geistesverwandt aufnahm — der unbedingt naturgemäße Ausdruck der Konstruktion wären. Seit Alberti und Scamozzi hatte man sich ja ununterbrochen bemüht, das zu beweisen, und schon Vitruv schien es unzweifelhaft gemacht haben.

Allerdings muß man gestehen, daß schon der Empirezeit Bedenken aufstiegen, ob es nicht auch in der Baukunst einen direkteren Weg zum Naturgemäßen gäbe, als den über die Antike. Der Verfasser hat an anderem Orte[3] nachzuweisen versucht, daß man einerseits in der Gotik die natur-

[1] Neben Sachsen später besonders auch Berlin, vgl. Savary a. a. O., V., Seite 417 ff.

[2] Vgl. Ch. G. de Saint-Aubin „*L'art du brodeur*“ S. 27.

[3] „*Der englische Garten . . .*“. Wiener Bauzeitung, 1896, Heft 4.

gemäße Art zu finden glaubte — schon Goethe hatte da vorgegriffen — anderseits eine wirklich naturgemäße Baukunst auch ganz neu zu schaffen versuchte.

Wir finden etwa durch nachgeahmte Baumstämme gebildete Säulen und Gebälke. Es schien damit der Triumph des Naturalismus auch in der Baukunst vollendet; aber man war nur tiefer in den, nun so alten, Widerspruch hineingeraten. Nachgeahmte Baumstämme sollten wirkliche sein!

Dies waren auch nur vorübergehende Bemühungen, deren Aussichtslosigkeit man bald einsah. Der echte Naturalismus d. h. die Natürlichkeit in der Baukunst und im Gerätewerk trat in dem Augenblicke ein, da man aufhörte, irgend ein Kunst- oder Naturwerk in ihnen nachahmen zu wollen, als man rein aus den Bedingungen des Zweckes herausschuf. Und das geschah im sogenannten Biedermaierstile. Das Empire hatte noch immer architektonische Anwandlungen; im sogenannten Biedermaierstile gelangte aber, wenigstens in den Möbeln, teilweise auch in der Architektur und in der Kleidung, das Naturgemäße zur unbedingten Herrschaft. Und so schien der Widerspruch, der sich seit der Renaissance durch die ganze Kunst, besonders durch die des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts hingezogen hatte, endlich gelöst: der Naturalismus hatte anscheinend auf allen Linien gesiegt.

Damit wäre die Kunst in Europa zum ersten Male zu einem absoluten Ende gelangt und nach dem unbedingten Siege der einen Idee wäre gar kein treibendes, umgestaltendes Element mehr zur weiteren Entwicklung vorhanden gewesen. Vielleicht hätte ein äußerer Anstoß der Kunst wieder neues Leben bringen können, obgleich auch dann zu wirklichem Schaffen die innere Kraft wohl gefehlt hätte; in sich selbst wäre sie jedenfalls erstarrt und unveränderlich geworden — so etwa wie die ostasiatische Kunst, die nach dem unbedingten Siege ihres Naturalismus aus sich selbst nichts Neues mehr zu schaffen vermocht hat. China ist geistig tot und Japan geht in die europäische Schule, während wir die Werke seiner alten Kunst bewundern.

In der Tat ist nicht der Empirestil, sondern der Naturalismus als Ende einer anderthalbtausend Jahre alten Kunstentwicklung zu betrachten, jedenfalls als einer der größten Einschnitte in der Kunstentwicklung überhaupt.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir wollen nun die weitere Entwicklung verfolgen, die das Textilornament unter dem Einflusse des siegreichen Klassizismus, des sogenannten Empirestiles, und dann unter dem des eigentlichen Naturalismus genommen hat.

Schon in der späten Louis XVI-Zeit waren, wie erwähnt, die geradegestreiften Stoffe neben denen mit kleinen Streumustern und den ganz glatten am meisten beliebt. Der gestreifte Stoff ist der charakteristische für die Tracht der Revolution, sogar die militärischen Uniformen.

Durch die große Volksbewegung der Revolution und das kriegerische Kaisertum wird vorübergehend das Zart-Empfindsame der neueren Zeit etwas zurückgedrängt und neben dem wirklich Großen tritt auch die glänzende Phrase stark in den Vordergrund. Die Liebe zum Kleinen, die Intimität fehlt dieser Zeit, die nur mit Volksrecht, Volksheer, Weltbürgertum und großen Ideen sich abgibt, aber auch völlig. Im Gegenteile, man kann sagen, der intime Reiz eines Stückes hätte das Auge von der Macht der Gesamtanlage nur abgezogen.

Das „Revolutionsbett“ aus dem Jahre 1790 (Tafel 337 a) kann an Phrasenreichtum gewiß nicht überboten werden und doch sind die zur Verwendung gelangten Stoffe und Stickereien an sich überaus einfach. Am reichsten noch im einzelnen, und etwas befremdlich, wirken die Stoffzacken, die man irgend einer Barockarbeit abgesehen zu haben scheint; aber auch ihre Dekoration beschränkt sich nur auf einige Punkte und Sterne.

Bezeichnend ist auch, daß die wenigen reicheren Formen als Säume, also in gliedernder, sozusagen architektonischer, Bedeutung zur Anwendung gelangt sind. Die Hauptwirkung an den Stoffen besteht in ihrer bauschigen, rauschenden Anordnung.

Im ganzen Aufbau des Bettes ist, wie gesagt, ein im Grunde recht nüchterner Gedanke nur durch die Phrase etwas verdeckt worden; daß aber auch hier ein, allerdings verfehltes, naturalistisches Streben vorhanden ist, ist doch nicht zu verkennen.

Wir bringen dann (Tafel 338a) zum Vergleiche die Darstellung eines anderen Bettes aus dem, im Jahre 1798 nach den Entwürfen von Krafft ausgeführten und damals als „göttlich“ bewunderten, Zimmer der Madame Recamier. Hier ist gewiss alles sehr verfeinert gegenüber der früheren, bombastischen Arbeit, aber doch noch voll der Phrase. Und was uns hier am meisten interessiert, es gibt auch hier nur einfache Streifen, insbesondere Randornamente bei den Stoffen. Die Einzelformen sind außerordentlich dürftig: Sterne, S-förmige Linien und klassischen Mustern nachgebildete Palmetten; nur daß diese etwas dünner und schlanker erscheinen, als wir sie an wirklichen Antiken zu sehen gewohnt sind. Auch ist ihre weitläufige Verteilung durchaus nicht antik, sondern dem, schon im Louis XVI-Geschmacke hervortretenden, modernen Klassizismus entsprechend.

Bereits 1810 fand man Madame Recamier's Zimmer veraltet,[1] sogar komisch. Aber worüber man lachte, das war der Pomp im ganzen Aufbau; im eigentlichen Liniengefühle war kein Wechsel eingetreten. Man schritt nur, nach der Störung durch die überschäumende Volksbewegung, wieder folgerichtig auf dem bereits betretenen Wege weiter.

Sehr bezeichnend für das ganz architektonisch-plastische Empfinden der Empirezeit ist die Verwendung einfarbiger, fast immer weißer, höchstens mit Randstreifen und Quasten besetzter, machtvoller Draperien an den Wänden der Innenräume, wie wir sie schon auf Tafel 338 a erkennen. Bisweilen erinnern die an der Wand herabfallenden, zu Gruppen geordneten und durch Schnüre zusammengefaßten Falten geradezu an Säulen und zeigen deutlichen Fuß, Schaft, Knauf und klare Kannelierung;[2] siehe Tafel 337 b.

Glatte Stoffe mit architektonisch gliedernden Säumen finden wir in der ganzen Empirezeit bei Kleidern auch der vornehmsten Damen; so auf dem Bildnisse der Madame Visconti von Gérard, wo das sonst glatte weiße Gewand unten von einem einzigen Saume weitgestellter Palmetten, jedenfalls in Stickerei, umsäumt ist.[3] Das auf Tafel 340 a (nicht vollständig) wiedergegebene Bildnis der Comtesse Duchatel nach einer Zeichnung Isabey's zeigt ein Kleid, das die Gräfin bei der Krönung Napoleons (1803) trug; die Stoffe sind glatt und nur die Ränder mit Stickerei verziert.

In anderen Fällen sind diese Umsäumungen auch halb antikisierend, halb naturalistisch ausgeführt, wie auf dem Bildnisse der Comtesse de Montalivet, von dem wir auf Tafel 340 b den uns am meisten interessierenden Teil bringen; sonst ist das Kleid mit Ausnahme eines ganz schmalen Doppelliniensaumes am Halse und dem Perlengürtel vollständig schmucklos. Auch der Divanüberzug und der wallende Vorhang auf dem Bilde zeigen gar keine Muster; nur der Fußteppich ist antikisierend gemustert, und auf dem Sopha liegt eine Art Schal, anscheinend mit einer antikisierenden Borte und einigen Palmetten- oder Rankenstickereien geschmückt.

Auch bei den Herrenkleidern haben sich, noch durch das Directoire hindurch, die architektonisch gliedernden Saummuster in naturalistischer Goldstickerei erhalten; aber eigentlich nur, wo es sich um Abzeichen an Staatsgewändern handelt. So hat sich die Stickerei an Herrengewändern ja

---

[1] Vgl. Henri Bouchot, „*L'Empire*“, Paris, Seite 63.

[2] Man vergleiche Jos. Folnesics, „*Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermaierzeit in Österreich-Ungarn*“ (Wien 1903), siehe besonders Abbildung Seite 4, und Text Seite 7 ff. und 13 ff.

[3] Vgl. die Abbildung bei Masson, „*Joséphine Imperatrice et Reine*“, Paris 1899, zu Seite 52.

bis heute ein bescheidenes Plätzchen gewahrt; im übrigen war sie schon in der Revolutionszeit an ihnen verschwunden.[1]

◎ ◎ ◎ ◎

Die architektonische Gliederung der Formen, die sich in den Randstreifen verrät, zeigt sich noch mehr in der Verwendung streng abgepaßter Muster bei den Möbeln. Bei wirklich künstlerisch vollendeten Stücken verlangt die Zeit, wo nicht einfache oder ganz klein ornamentierte Stoffe verwendet werden, daher eigens gezeichnete Musterungen.

Wir bringen die Darstellung eines Stuhles nach dem Entwurfe von Percier, einem der Hofkünstler Napoleons (Tafel 338 c). Es ist begreiflich, daß solche Stoffe, die immer dem bestimmten Zwecke entsprechend ausgeführt werden mußten, wenigstens in Weberei, nur für die höchsten Kreise, vor allem für den napoleonischen Hof, hergestellt werden konnten.

Das gilt auch von den reicheren Wandbespannungen, die zwar nicht in dem Sinne abgepaßt sind wie die Möbelüberzüge, aber doch genau mit den Hauptmotiven der Einrichtung übereinstimmen mußten.

Es gibt daher nur sehr wenige reichere Empirestoffe. Sie sind eben fast nur für die Staatsgebäude Frankreichs ausgeführt worden; das übrige Europa arbeitete zum Teile noch in Louis XVI-Art weiter, zum Teile mußte man infolge der den Wohlstand vernichtenden Kriege von großen Neuanschaffungen überhaupt absehen.

Die Stoffe für die französischen Staatsgebäude, vor allem für die kaiserlichen Schlösser, wurden fast durchgängig in Lyon ausgeführt, das sich in der napoleonischen Zeit nach den Schlägen der Revolution denn auch wieder zu heben vermochte.

Da die Einrichtungen der kaiserlichen Schlösser während der wiederholten politischen Stürme des 19. Jahrhundertes aber fast durchaus zerstört worden sind, hat sich nur außerordentlich wenig von Empirestoffen erhalten, am meisten noch im Besitze der alten Manufakturen Lyons, da man dort die vom Hofe genehmigten und von Paris aus zurückgesendeten Muster vielfach aufbewahrt hat. Aus diesem Besitze sind sie dann großenteils in das Museum des „*Palais du Commerce*“ zu Lyon übergegangen, das heute wohl allein die Möglichkeit bietet, Empirestoffe in größerer Anzahl kennen zu lernen. Wir bieten auf den Tafeln 341, 342 und 343 b einige kennzeichnende Stücke der späten Louis XVI- und Empirerichtung.

---

[1] Ein interessantes Bild, noch aus der Konsulatszeit, bietet eine Zeichnung Isabey's mit der Darstellung des Besuches der Manufaktur der Brüder Sevène in Rouen durch den ersten Konsul. Vgl. Masson a. a. O., Abbildung zu Seite 226.

In der eigentlichen Empirezeit findet man gewöhnlich Kränze, Rosetten, Sterne, die napoleonischen Bienen. (Vgl. auch Tafel 338 b, d.)

Vielfach und nicht blos aus Ersparungsrücksichten, sondern aus den angeführten philosophischen Gründen, beschränkte man sich, wie gesagt, in der Louis XVI- und Empirezeit auf bedruckte Stoffe.

Die besonders in den Drucken häufig vorkommenden landschaftlichen und figürlichen Szenen sind als eine Weiterentwicklung der älteren Motive, etwa auf Tafel 310, zu denken; das rein Bildmäßige, die Rückdrängung des eigentlich Ornamentalen entspricht diesen Zeiten ja völlig.

Feinere Arbeiten werden auch in Kupferstich (auf Atlas) ausgeführt und koloriert.

Von gewebten Bildern wurde schon oben (Seite 312, Anmerkung 2) gesprochen und wird später noch (Seite 330) die Rede sein.

◎ ◎ ◎ ◎

Das Kaisertum, das einseitig vor allem auf Großartigkeit und militärische Strenge bedacht ist, darf aber nicht als einziger, eher als einseitiger, Vertreter des Zeitgeschmackes angesehen werden.

Viel ungezwungener und natürlicher und mehr im Zusammenhange mit der vorhergehenden sowie der folgenden Zeit stehen die Arbeiten von bescheidenerem Umfange, besonders an der Kleidung.

Da finden wir etwa kleine Sterne auf dem Bildnisse der Kaiserin Josephine, 1808 von Lethière gemalt,[1] oder die napoleonischen Bienen auf einer Darstellung der Kaiserin nach einer Zeichnung Isabey's.

Ähnlicher Art wie diese vornehmeren Kleidungen waren auch die einfacheren der bürgerlichen Welt.

Tafet 339 a zeigt ein einfaches gestreiftes Ballkleid mit einem ganz naturalistischen bunten Blumensaume unten; in anderen Fällen kommen im wirklichen Empire hier auch Palmettenanordnungen vor. Statt der einfachen Streifen findet man auch reichere, gestickte oder gewebte, beiderseits etwa mit Blättern besetzt.

Ein älteres Kostüm, das aber auch in späterer Zeit nicht unmöglich wäre, zeigt Tafel 339 b; es ist ganz mit einem kleinen naturalistischen Streumuster bedeckt.

Bei dem Kleide auf Tafel 339 c ist das Streumuster wohl gewebt und nur der untere Streifen gestickt.

◎ ◎ ◎ ◎

---

[1] Vgl. die Abbildung bei Masson a. a. O., zu Seite 32.

Eher als in Stoffen findet sich in der Revolutions- und Empirezeit noch in Stickereien außerhalb Frankreichs Bedeutendes vor. Es waren hier eben wieder nicht so umfassende Vorbereitungen nötig.

Die Wandbespannungen eines ganzen Saales, vielleicht noch aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, finden sich in Wiener Privatbesitze; ein Teil ist auf Tafel 345 dargestellt. Nach der eigentümlichen Größe der ganzen Auffassung und nach verschiedenen Einzelheiten darf man diese ausgezeichnete Arbeit wohl als oberitalienisch bezeichnen.

Wir müssen hier hervorheben, daß sowohl in der Empirezeit als besonders unmittelbar nach ihr, in der Zeit nach dem Wiener Kongresse, Wien sowohl in der Seidenweberei, als in der Stickerei neben Paris und Lyon die besten Leistungen aufzuweisen hat, und daß Wien neben Paris für Mitteleuropa auch in der Mode längere Zeit eine führende Stelle einnimmt. Man vergleiche Tafel 343 a, 434 a und 346.

Die Wiener Seidenindustrie konnte auch aus der Verbindung mit Oberitalien, insbesondere Mailand, das nach dem Kongresse an Österreich gekommen war, neue Anregung schöpfen. Eine von dem Altwiener Fabrikanten Mestrozzi angelegte Mustersammlung, die sich im Besitze des Österreichischen Museums befindet, gibt Zeugnis von der ungemeinen technischen Vollendung und dem zarten Geschmacke, der sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Weberei in Wien entfaltete.

Noch aus der Empirezeit stammt die auf Tafel 346 abgebildete Goldstickerei, die in ihrer ungemeinen Plastik dem architektonischen Streben der Zeit vollendeten und technisch meisterhaften Ausdruck zu geben versteht. Allerdings zeigt sich hier auch, zu welchen Absonderlichkeiten die Übertreibung jedes, hier des architektonischen und zugleich naturalistischen, Prinzipes zu führen vermag.

Eine merkwürdige, wohl deutsche oder österreichische, Arbeit ist der gestickte Besatz eines schwarzen Umschlagtuches, von dem Tafel 347 b einen Teil dargestellt zeigt. Die Hermen sind in gelber Seide plastisch schattiert, das Blumenwerk ist sehr naturalistisch und bunt. Neben solchen Arbeiten wird besonders noch die Battiststickerei gepflegt, entweder mit weißer oder farbiger Zeichnung; vgl. Tafel 347 a.

Sehr bezeichnend für die antikisierende Richtung ist das Umschlagtuch, von dem Tafel 348 b ein Stück bringt; es sind förmlich Vasenbilder dargestellt. Das obere Stück derselben Tafel zeigt dagegen den Naturalismus in kaum mehr zu überbietender Entwicklung.

In dieser Art wird dann bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fast alles gestickt: Rosensträuße auf Kissen, Löwenjagden auf Fußteppichen. Wie gesagt, damit endete die Kunst. So konnte es nicht weitergehen.

Nebenbei bemerkt, war die Stickerei jetzt größtenteils häusliche Beschäftigung geworden, die wohl mehr zum Zeitvertreib und aus Tätigkeitsdrang getrieben wurde, als in der Absicht, Künstlerisches zu schaffen.

◎ ◎ ◎ ◎

Es sei hier noch kurz darauf hingewiesen, daß vom späteren Louis XVI-Stile an die indischen Arbeiten mehr in den Vordergrund treten; besonders in Druckstoffen von Oberkampf finden sich viele Anklänge an sie. [1] Madame Recamier soll es gewesen sein, die zur Zeit des Directoire den indischen Schal in Mode brachte. Gewebte Schals wurden dann seit 1804 oder 1805 in Paris, Nîmes, Genf, Sedan und Lyon, sowie in großen Mengen auch in Wien (als sogenannte „Gradlschals") hergestellt; auch Berlin, Basel, Zürich, Norwich und Edinburgh hatten hierin Bedeutung. [2]

In früher Zeit hatte die Buntheit des Indischen gestört; jetzt hatte man sich mit dem fortschreitenden Naturalismus aber an andere Farbenklänge gewöhnt, und es gefiel, außer der feinen und kostbaren Arbeit, wohl gerade das bunt verteilte Blümchenwerk und vielleicht auch der kokette, fremdartige, einseitige Schwung der Palmetten, sowie der Umstand, daß das Indische noch unverbraucht war.

Der Sinn für Farbe war durch das Rokoko und den Louis XVI-Stil wohl außerordentlich verfeinert. Aber auch hier barg das Äußerste eine Gefahr in sich; denn der Farbensinn war nicht nur außerordentlich verfeinert, er war, zu Beginn und noch lange im 19. Jahrhunderte, überhaupt kaum mehr vorhanden.

Im Vergleiche mit den magischen Farbenwirkungen des Mittelalters war in gewissem Sinne schon die Renaissance bunt zu nennen, so daß auch hierin Klassizismus und Naturalismus als letzte Folgerung der Renaissance erscheinen, aber jetzt empfand man die Farbe oft mehr als Hindernis, denn als Mittel künstlerischer Zwecke. Es ist ja auch die Zeit der farblosen Plastik und der Umrißzeichnungen.

Größere Zwecke erstrebte man mit der Farbe nicht; wo man ihr also nicht aus dem Wege ging, konnte man eine gewisse Hilf- und Planlosigkeit nicht verbergen. Man wurde farblos oder bunt.

◎ ◎ ◎ ◎

---

[1] Man vergleiche Folnesics a. a. O., Tafel 2. — Daß der Stoff auf Tafel 313 schon einigermaßen an Indisches erinnert, wurde bereits hervorgehoben. Das starke Betonen der Längsstreifen weist das Stück übrigens wohl schon in die Louis XVI-Zeit.

[2] Vgl. Aug. Demmin: „*Die Wirk- und Webekunst* . ." (Wiesbaden 1893), Seite 79, darnach wären die mit echter Kaschmirwolle gearbeiteten Schals in Europa bloß bis 1818, und zwar nur in Frankreich, hergestellt worden.

Die großen Neuerungen in der Technik der Weberei, besonders die Erfindungen Jacquards, haben auf die künstlerische Gestaltung der Webereien kaum Einfluß genommen. Jacquard wollte das menschenunwürdige, Geist und Körper tötende, Zettelziehen bei der Webmaschine unnötig und die Ware auch billiger machen. Er hat beides erreicht und das ist sein unsterbliches Verdienst. Künstlerisch war seine Erfindung nur insoferne von Bedeutung, als die naturalistischen Darstellungen, die mit ihren vielen Schattierungen natürlich besondere Schwierigkeit boten, nun erleichtert und verbilligt waren, und in gewissem Sinne dadurch, daß Fehler besser vermieden wurden und die Arbeit an Gleichmäßigkeit gewann; allerdings ging auch der letzte Reiz des Persönlichen in der Weberei verloren.

Wir wollen noch eine technische Neuheit ganz kurz erwähnen, weil sie ein Beweis für den ungemein fortgeschrittenen Naturalismus ist, den nach seinem Erfinder, einem Lyoner, benannten „*Velours Gregoire*". Er galt lange als Geheimnis; wie man aus halbausgeführten Stücken im Lyoner Museum aber deutlicher erkennen kann, handelt es sich um eine Weiterbildung der Chiné-Technik in Samt. Man druckte oder malte ein Bild auf eine ziemlich große, weiße Seidenfläche, zog dann die Fäden in einer Richtung aus und stellte aus den anderen, die genau in der alten Anordnung verblieben, mit Hilfe neuer Querfäden ein neues Gewebe her. Dieses wurde dann natürlich viel kleiner, da ein großer Teil der Fadenlänge durch die Höhe des Flors in Anspruch genommen wurde. Zu wirklicher Durchbildung kam dieses Verfahren wohl nie; jedoch ist es bezeichnend für die Strömung der Zeit.

Aus bedruckter Kette, also direkt an die Chiné-Technik sich lehnend, wurden besonders auch in Wien im Beginne des 19. Jahrhundertes zahlreiche bunte Samtwebereien hergestellt. Auf Grund desselben Prinzipes entwickelte sich dann die Herstellung von Maschinteppichen im 19. Jahrhunderte zu großer wirtschaftlicher Bedeutung.

◎ ◎ ◎ ◎

Wir verlassen die Entwicklung der Textilkunst zu einem Zeitpunkte, da die europäische Kunst im Naturalismus aufzugehen und für immer an ihr Ende gelangt zu sein scheint.

Auch in der letzten Zeit des freien Griechentumes und in der frühen der römischen Weltherrschaft gab es einen sehr weitgehenden Naturalismus und er ward überwunden. War es auch möglich, den neuen, viel tiefer gedrungenen Naturalismus des modernen Europa zu überwinden?

Die Romantik des 19. Jahrhundertes hat es jedenfalls nicht vermocht.

Gerade in der Zeit höchster Entfaltung verständiger Nüchternheit, schon um 1800 hatte sie versucht, der niedergedrückten Phantasie und dem Gemüte wieder zur Geltung zu verhelfen.

In der Dichtung und auch in der Malerei hat sie trotz scheinbarer Anlehnung an das Alte in der Tat Neues zu schaffen vermocht; in der Baukunst und den dekorativen Formen kam man aber über Nachahmung und Naturalismus keineswegs hinaus. Im Gegenteile, die Verbindung mittelalterlicher Bauformen mit dem äußersten Naturalismus gehört ja zu den kennzeichnendsten Erscheinungen der Romantik des 19. Jahrhundertes, und höchstens in dieser Verbindung liegt das Neue.

Schon der Klassizismus hatte der Antike nachgestrebt, jetzt kam das Mittelalter an die Reihe, dann die Renaissance, die Barocke, das Rokoko und schließlich der Klassizismus selbst wieder. Auch in den Textilkünsten wurde, den übrigen Künsten entsprechend, immer das Alte mit Eifer ergriffen.[1]

Übrigens müssen wir uns erinnern, daß auch die letzte Gotik, zum Beispiele in den Randumfassungen des Breviarium Grimani, ganz naturalistische Formen mit romantischen vereinigte. Wenn wir heute diese Formen sehen, denken wir unwillkürlich an das Neu-Rokoko des 19. Jahrhundertes, das wir gewöhnlich irrtümlicherweise als eine künstliche Wiedererweckung des alten Rokoko in der französischen Restaurationszeit auffassen.

Das Neu-Rokoko ist nur eine besondere Spielart des Naturalismus; wenn es eine Reaktion ist, so ist es nur eine Reaktion gegen den übertrieben architektonischen Geist des Empire, den man, wie gesagt, schon früher als nicht ganz „natürlich“ erkannt hatte, und das Neu-Rokoko ist daher in gewissem Sinne der Biedermaier-Richtung gleichzustellen.

Man nimmt wohl einiges Schnörkelwerk aus dem Rokoko; aber wie ganz anders wirkt es doch jetzt! Man braucht sich nur des Rankenwerkes zu erinnern, wie es etwa Moriz von Schwind, Ludwig Richter oder Adolf von Menzel gepflegt haben; es ist da kaum zu sagen, ob man Neu-Rokoko, Romantik oder Naturalismus vor sich hat. Im Wesen sind alle drei eben dasselbe.

Einiges konnte man vom alten Rokoko allerdings übernehmen, war es doch der Stil des beginnenden Naturalismus; manches mochte auch im stillen fortgelebt haben, ohne daß es erst wieder erweckt zu werden brauchte. Jedenfalls kann das Neu-Rokoko noch nicht auf eine Stufe mit den eigentlichen Stilwiederholungen gestellt werden.

---

[1] Vgl. des Verfassers Übersicht über die Entwicklung der Textilkunst des 19. Jahrhundertes in Richard Graults „*Krisis im Kunstgewerbe*“ (Leipzig 1901).

Anders war dies bei der Romantik; sie wollte Altes wiedergeben.

In dem Wiederholen der Stile zeigte sich aber doch auch das Streben, wieder zu Stil, zu einheitlicher Lebensauffassung zu gelangen. Nur aus einem Chaos bilden sich neue Weltkörper, und in einer Lösung der Stoffe formt sich der Kristall.

◎ ◎ ◎ ◎

In der Zeit von der späten Antike bis in das 19. Jahrhundert hat sich also der große Kreis der Entwicklung auch in den Textilkünsten geschlossen.

Wenn wir nun diese ganze Entwicklung überblicken, so werden wir zur Erkenntnis gelangen, daß kaum ein anderes Gebiet des Kunstgewerbes, ja der Kunst überhaupt, die großen Wandlungen menschlichen Fühlens und die Grundgesetze künstlerischen Schaffens so deutlich widerspiegelt, wie gerade die Textilkunst.

Die bedeutenden technischen Schwierigkeiten der Weberei und der Umstand, daß sie sich immer an eine große Anzahl von Abnehmern wendet, sind ihrer freien Entfaltung wohl vielfach ein Hindernis, aber sie nehmen ihr auch das Launenhaft-Persönliche, das sich leicht in andere Kunstwerke einschleicht; sie lassen, selbst bei stärkerem Eingreifen einzelner Künstler, das Typische einer Richtung deutlicher hervortreten, als es bei anderen Zweigen der Kunst gewöhnlich der Fall ist. Anderseits ist auch der Bedarf bei Textilwerken immer ein größerer und immer sind sie in höherem Maße Gegenstand des Welthandels gewesen, als es bei allen anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen der Fall ist.

So haben sie uns auch den Zusammenhang und die Wechselwirkung allen Kunstschaffens deutlicher gezeigt, als irgend ein anderes Gebiet des Kunstgewerbes oder der Kunst es vermocht hätte.

Die Stickerei ist vielfach wohl individueller als die Weberei; aber ihr enger Zusammenhang mit den Geweben, mit denen sie doch meist in Verbindung wirken soll, macht auch ihre Entwicklung zu einer stetigeren, insbesondere wenn es sich um häuslichen Betrieb handelt. Meist ist sie nicht die führende, oft aber doch die vorangehende der beiden Schwesterkünste. Die Stickerei setzt dem ganzen Bilde, das uns die Entwicklung der Textilkünste bietet, sozusagen die höchsten Glanzlichter auf.

Wir haben auch gesehen, daß jede Zeit in ihrer Art Bedeutendes hervorgebracht hat, daß jede Zeit Vorzüge und Mängel gegenüber anderen hatte, daß jede Schöpfung einen Ausgleich zwischen verschiedenen Prinzipien

darstellte. Das Kunstwerk entspricht damit aber nur dem Leben, denn auch dieses muß den Weg finden zwischen ununterbrochenen Widersprüchen.

In der späten Antike ist die Weberei überhaupt in den Vordergrund des Kunstbetriebes getreten; denn sie kann besser, als die meisten anderen Zweige künstlerischen Schaffens, das Streben nach gleichmäßig feierlicher Wiederholung, nach Symmetrie und nach zauberischen Farbenklängen befriedigen. Die Stickerei spielt in dieser Zeit nur eine Nebenrolle.

Was dann, ohne vollständige Erneuerung der geistigen Grundlagen, durch Weiterentwicklung der spätantiken Überlieferungen zu gewinnen war, das hat einerseits Byzanz, anderseits die sarazenische Welt aus diesen Überlieferungen zu entwickeln vermocht.

Die Abstraktion wird in gewissem Sinn auf die Spitze getrieben; aber gerade dadurch vermag sich das vielleicht wichtigste Schema der ganzen Textilkunst im Prinzipe auszubilden, nämlich das Doppelwellenschema mit organisch verbundenen Mittelstücken.

Auf die Dauer kann den Ansprüchen der verfeinerten sarazenischen und der reicher werdenden europäischen Kulturwelt die bloße Abstraktion aber nicht genügen. Die Genießenden sind mit abstrakten Formen übersättigt; die abstrakten Formen selbst sind erschöpft: so trägt alles dazu bei, das ganze Gefüge des Ornamentes zu lockern. Infolge dessen können sich auch die fremden Einflüsse des naturalistischen Ostens, deren Eindringen durch die weltgeschichtlichen Ereignisse noch besonders begünstigt wird, nun ganz anders geltend machen als jemals zuvor. Die sarazenische Welt hat jedoch nicht die Kraft besessen, aus diesen Anregungen etwas dauernd Lebensvolles zu schaffen.

Wirklich neues Leben ist in die Kunst erst gekommen, seitdem sich in Europa eine vollkommene Erneuerung des Geisteslebens durchzuringen beginnt und der Individualismus sich wieder über die Massenempfindung erhebt.

Man muss sich zunächst vielfach begnügen, unter dem Überlieferten eine Auswahl zu treffen und es den neuen Forderungen anzupassen. Es zeigt sich dies besonders bei den Geweben der Gotik, während die Stickerei bereits eigene Formen zu finden weiß.

Mit dem Erstarken des individualistischen Renaissancegedankens sehen wir dann aber allenthalben ein überraschendes Blühen und Wachsen, eine ungeahnte Reichhaltigkeit der Formen, ein tausendfältig sich gliederndes Leben. Die Stickerei löst sich von der Weberei, die Spitze von der Posamenterie, und jedes Gebiet der Tätigkeit scheint seine eigenen Gesetze zu entwickeln.

Es ist, wie wenn ein ungeheueres Gefäß, mit allerlei Substanzen bis zur äußersten Grenze des Möglichen angefüllt, plötzlich gesprengt worden wäre. Frei vom Zwange vermag alles sich auszudehnen und seiner Natur nach zu entwickeln. Unter leuchtendem, strahlendem Glanze gehen die einzelnen Elemente neue Verbindungen ein, das eine langsamer, das andere rascher.

Aber es ist eine merkwürdige und der sonstigen Entwicklung anscheinend völlig widersprechende Erscheinung, daß diese Befreiung der einzelnen Teile, die für Malerei und Plastik das Entstehen zahlloser Einzelkunstwerke erhabenster, freiester Schönheit bedeutet, für die dekorativen Künste wirkliches Zerfallen, Auflösen und Verflüchtigen der Bestandteile darstellt.

Da es neben den großen, Jahrhunderte umfassenden Umwälzungen auch immer kleine Schwankungen gegeben hat, die nur augenblicklichem Überspannen oder Erschöpfen einer Kraft ihr Entstehen verdanken, so ist auch dieser Zerfall kein gleichmäßig fortschreitender gewesen.

Die Barocke hat ihn verzögert, sie hat vielleicht zum Teile selbst wieder aufbauend gewirkt, sie sucht noch einmal zusammenzufassen; aber sie wird selbst von der mächtigeren Hauptströmung verdrängt.

Der Verstand und der Individualismus konnten die einzelnen schlummernden Kräfte zu bewußtem Leben erwecken und aus den vorhandenen Stoffen neue Formen bilden; aber sie vermochten nicht, neuen Urstoff der dekorativen Gestaltung zu schaffen. Stoff und Kraft wurden verbraucht; besonders im Rokoko verprasselten sie in einem blendenden Feuerwerke. Aber die Renaissance hatte schon begonnen, und der Klassizismus und Naturalismus setzten das Begonnene fort.

Es war zuletzt so gar nichts Lebendiges mehr da, daß man schon daran verzweifelte, eigene Kunst bilden zu können und zur Wiederholung des Alten greifen zu müssen glaubte.

Die Entwicklung der dekorativen Künste bildet tatsächlich die Ergänzung zu dem Bilde, das die Entwicklung der Malerei und Skulptur seit der Renaissance uns bietet.

Wenn die große Kunst und die Dekoration aber im Widerspruche zu stehen scheinen, so ist dies eben nur scheinbar. Im gewissen Sinne hat sich ja auch die große Kunst erschöpft, mag ihre Kraft in einiger Hinsicht auch länger gereicht haben.

Malerei und Skulptur, sagen wir auch Dichtung, können bis zu einem gewissen Grade durch bloßes Weiterentwickeln und geistiges Vertiefen

des Naturalismus fesselnde Einzelkunstwerke schaffen; denn der Stoff, aus dem sie ihre Gestaltungen bilden, sind der Außenwelt entlehnte Vorstellungen. Also auch im äußersten Naturalismus verlassen sie die Grundlagen ihrer Tätigkeit niemals völlig. Die Grundlagen des dekorativen Schaffens sind aber dumpfe, uns nie klar zu Bewußtsein kommende Empfindungen unseres rein körperlichen Lebens; so beruht etwa das Gefühl für Rhythmus der Hauptsache nach nur in der Beschaffenheit unseres Muskelsystemes und seiner Nervenanregung.

Die dekorative Urkunst des Menschen, in der er selbst Rhythmus und Form bildet, in der seine Empfindungen sich unmittelbar in Erscheinung umsetzen, ist der Tanz. Und wohl alle Tänze waren ursprünglich Volkstänze, auch der *contre-danse* ursprünglich ein *country-dance.* Der verfeinerte Kulturmensch kann einen Negertanz gesellschaftsfähig machen; aber er kann einen Tanz nicht erfinden, ohne sich selbst lächerlich vorzukommen; er wird eher noch einen alten, etwa griechischen Tanz, künstlich wieder zu beleben versuchen.

Man hofft auch vergebens, wenn man glaubt, daß in den einfacheren Schichten eines Kulturvolkes genügende ursprüngliche Kraft vorhanden sei, um neuen Urstoff dekorativer Gestaltung zu bilden; denn bei einer Kultur, die so auf Ungleichheit beruht, wie die einseitig individualistische seit der Renaissance, werden die höher entwickelten Schichten immer die Führung behalten und die minder entwickelten werden es ihnen immer gleichzutun suchen.

Neben höchster Entwicklung der Kunst gibt es dann gewissermaßen nur Unkunst, aber keine Volkskunst.

Das ist in der klassischen griechisch-römischen Zeit ebenso wie heute der Fall.

Erst, wenn die Hauptgedanken einer Kultur wieder auf so einfache Gesetze zurückgeführt sind, daß alle Schichten sie aufnehmen können und daß sie nicht mehr von einzelnen mit dem Verstande erfaßt werden brauchen, sondern daß sie jedem unbewußtes Gefühl geworden sind, erst dann wird ein Volk sich wieder in naiver Formgestaltung betätigen können und dann mögen die geringen Reste von Volkskunst, die heute noch in unseren Völkern sich finden, und die Kunst fremder Völkerschaften ganz andere Bedeutung erlangen als heute.

So ist es in der späten Antike der Fall gewesen; alles, was die Kunst verfeinerter Jahrhunderte vor ihr geschaffen, war in ihr verschmolzen und hat eine einheitliche Kunst aus einem Gusse gebildet.

Eine neue Verschmelzung wird natürlich auch Elemente aufnehmen, die in früherer Zeit nicht vorhanden waren oder erst in neuer Mischung

wirksam werden können. So mag denn auch manche unserer Empfindungen noch Erscheinung werden, wenn wir sie auch heute selbst noch nicht zu gestalten vermögen.

Es mag dann wieder eine Kunst aus einem Gusse entstehen. Ja, die Anzeichen dafür sind bereits vorhanden.

In der römischen Kaiserzeit fand sich die Kunst in gleich chaotischem Zustande wie heute die unsrige, und aus ihr heraus entwickelte sich eine Kunst von ungeahnter Größe.

Damals zog die Kunst des Flächenschmuckes den größten Vorteil aus der Wandlung. Und wenn wir heute sehen, wie die bildende Kunst sich immer mehr dem Stilisierten und Visionären wieder zuwendet, so darf man wohl auch diesmal den Künsten der Flächen, und damit vor allem der Textilkunst, eine glänzende Zukunft verkünden. In der Tat hat auch das Kunstgewerbe der letzten Jahre auf keinem Gebiete so Gutes geleistet wie auf diesem.

Gewiß erfüllt es uns mit Wehmut, wenn wir eine so reiche Entwicklung abgeschlossen hinter uns liegen sehen.

Aber es ist von Wert, zu erkennen, daß die alte Entwicklung nicht durch Zufälle unterbrochen, sondern wahrhaftig nach inneren Gesetzen zu ihrem Ende gelangt ist, und zu gewahren, daß naturgemäß auch uns sich eine neue Zukunft eröffnet. Soll sie aber ein Fortschritt sein, so müssen wir alles, was vorher gewesen, nicht äußerlich aufgenommen, sondern mit der Seele verarbeitet haben.

Schon die späte Antike war gegenüber der klassischen Zeit kein Rückschritt, als der sie heute noch Vielen erscheint, sondern eine naturgemäße Entwicklung, bei der dem Mitlebenden und Mitschaffenden der Gewinn doch immer größer erscheinen mußte als der Verlust.

Auch für uns wird die Weiterentwicklung keineswegs bloß einen Verlust ererbter Schönheiten bedeuten, sie bedeutet auch neue Schönheit für uns.

Inhaltsverzeichnis.

Die Zahlen mit stehenden Ziffern beziehen sich auf den Textband, die mit liegenden auf die Tafelbände. Wenn die Nummern der Tafeln an den entsprechenden Stellen des Textes erwähnt sind, werden sie im Verzeichnisse nicht besonders angeführt. Wenn das Schlagwort sich nur unter der Abbildung, nicht im Texte findet, ist im Verzeichnisse die Nummer der Tafel vorangestellt und es ist die Textseite dann im Allgemeinen nur in den Fällen erwähnt, in denen die Besprechung eine eingehendere ist. Die Zahl zwischen zwei Bindestrichen bezieht sich auf die entsprechende Anmerkung.

Nachtrag und Berichtigungen.

Zu Seite XX: Bezüglich des Technischen der Stickerei (wie auch der Form der Paramente) vergleiche man das Werk von Joseph Braun *„Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente“* (Freiburg i. Br. 1904), ein Werk, das während des Druckes der vorliegenden Arbeit erschienen ist.

Da Braun, wie schon der Titel des Werkes andeutet, ganz andere Absichten verfolgt als die vorliegende Arbeit, konnte, ja musste er eine klare Terminologie der Stickerei schaffen; es decken sich seine Ausdrücke daher aber auch nicht immer mit den in unserer Arbeit stets nur für bestimmte Zeiten festgestellten.

In dem vorliegendem Werke konnten technische Fragen natürlich nur so weit berücksichtigt werden, als sie stilistisch wichtig erschienen. So können die beiden Arbeiten in mancher Beziehung als gegenseitige Ergänzung aufgefasst werden.

Zu Seite 273, 11. Zeile v. o.: Statt *„Bemerkenswert ist . . . das . . . erwähnte Stück“* soll es heißen: „Bemerkenswert ist das folgende im Jahre 1690 erwähnte Stück, bei dem der Ausdruck *„point satiné“* aber wohl den gewöhnlichen Sinn eines satin- oder atlasartig glänzenden (untergreifenden) Flachstiches hat: . . . . . . “

Zu Seite 304: In der Anmerkung fehlt der Vorname „Margarethe“ (Helm oder Helmin).



Vorbemerkungen für die Tafelbände.

Wo nicht anderes erwähnt ist, sind die Abbildungen nach eigenen
◎ photographischen Aufnahmen hergestellt. ◎

Die Abkürzung Ö. M. bedeutet: Besitz des k. k. österreichischen
◎ Museums für Kunst und Industrie in Wien. ◎

Die Technik der Stoffe und Stickereien ist im allgemeinen nur dort erwähnt, wo sie besonders wichtig erschien; eine eingehendere Beschreibung wurde hauptsächlich bei den Stücken aus dem Besitze des österreichischen Museums gegeben. Der Ausdruck „Brokat“ ist nur für „broschierte“ Gewebe gebraucht. Ist das Gold das heute übliche, metallgesponnene, so ist dies im allgemeinen nicht besonders
◎ angegeben. ◎









